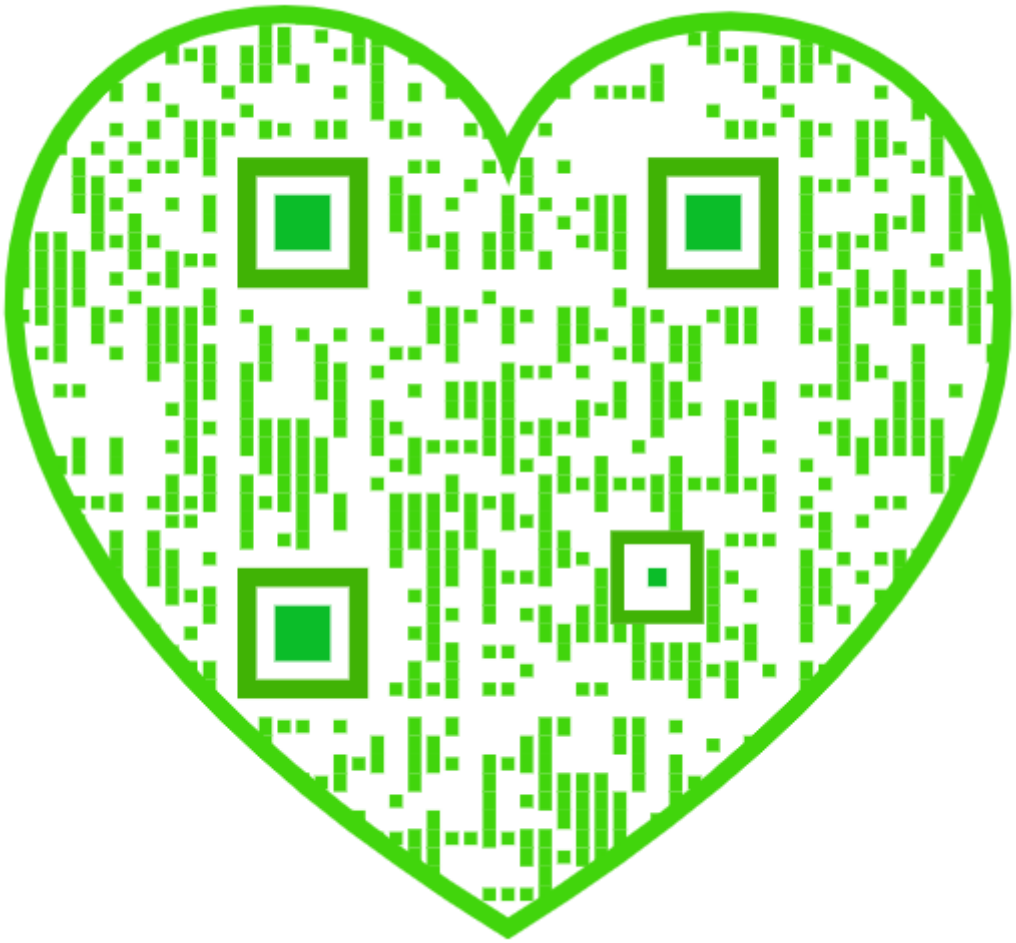
PATRIA



DE OPERA IN NEDERLAND

PATRIA

VADERLANDSCHE CULTUURGESCHIEDENIS
IN MONOGRAFIEËN

ONDER REDACTIE VAN

Dr. J. H. KERNKAMP

XXXVII

Mr S. A. M. BOTTENHEIM

DE OPERA IN NEDERLAND

1946
AMSTERDAM
P. N. VAN KAMPEN & ZOON N.V.

Aan de nagedachtenis van twee voorname dragers
onzer vaderlandsche cultuurgeschiedenis

Mr Henri Viotta en Dr Daniël François Scheurleer

INHOUD

		Blz.
	Inleiding	7
I.	De groote voortijd. Van de Middeleeuwen tot het einde der zeventiende eeuw	11
II.	De achttiende- en het begin van de negentiende eeuw	49
III.	De Evolutie der Opéra-Comique — De Duitsche Romantiek — Bloei van de Grand Opéra	113
IV.	Richard Wagner en het Réveil	171
V.	De wereldoorlog (1914—'18) en zijn gevolgen	228
	Besluit	257
	Bronnen en Aanteekeningen	261
	Lijst van afbeeldingen	272

INLEIDING

Twee opstellen, in het jaar 1887 verschenen, kunnen als opmerkelijke bronnen tot de geschiedenis van de Opera in ons land worden beschouwd. Beide opstellen, de Opera te Amsterdam[1] en De opvoeringen van Mozarts „Don Juan" in Nederland[2], zijn van de hand van den Amsterdamschen historicus, den toenmaligen conservator der Universiteits-Bibliotheek, den lateren hoogleeraar prof. dr H. C. Rogge. In beide opstellen legde Rogge den nadruk op de omstandigheid, dat allerminst een volledige geschiedenis van het muzikale drama hier te lande of een breede behandeling van dit onderwerp mocht worden verwacht. Slechts *bijdragen* werden geleverd, al konden die bijdragen in menig opzicht als grondslagen strekken voor een diepere studie van het onderwerp.

Ook van schrijver dezes moge men niet méér verwachten dan een *bijdrage* tot — en *allerminst* een *volledig overzicht* van — de geschiedenis van de Opera in ons land, een kunstuiting, die door velen ten onrechte vaak met den nek pleegt te worden aangezien, hetgeen stellig niet in overeenstemming mag zijn met de belangrijke rol, welke zij gedurende de laatste eeuwen in onze samenleving heeft vervuld. Het gaat niet aan om met een dooddoener te verklaren, dat de „achterlijke en gebrekkige toestanden" op het gebied der Opera in ons land de oorzaak zijn geweest, dat men te onzent niet op de hoogte is gehouden van de belangrijke productie op muzikaal-dramatisch terrein uit vele toonaangevende landen der beschaafde wereld. Ook ons land heeft geleidelijk zijn deel gehad aan die productie, al is dat deel slechts bescheiden geweest en al kan men uiteraard

niet van een Nederlandsche opera-school gewagen. Om zich tot het internationale forum op te werken zijn waarschijnlijk nog eenige andere factoren noodig, dan die welke de kunstwerken van Nederlandsche makelij bezitten. Doch wanneer men bedenkt, hoeveel muzikaal-dramatische kunstwerken gedurende den loop der tijden en in het bijzonder gedurende de laatste halve eeuw in andere landen ten tooneele zijn gebracht en hoe weinig van deze repertoire hebben behouden, dan stemt de ontwikkeling onzer opera-cultuur nog geenszins tot wanhoop.

Naast het creatieve element toch speelt de reproductie een niet minder gewichtige rol. Geen opera-componist zal de verwezenlijking van het door hem gewrochte kunnen denken zonder de adaequate medewerking van herscheppende kunstenaars, vocalisten en instrumentalisten, zangeressen en zangers, die tevens over dramatische talenten moeten beschikken, en orkesten, die in den loop der jaren tot aanzienlijke ensembles zijn uitgegroeid.

Al hebben wij in verhouding tot hetgeen elders, met name in Italië, Frankrijk en Duitschland ten aanzien van de reproductie van kunstwerken op dit gebied mocht worden vertoond, geen uitgesproken briljante rol vervuld, dan kon nochtans, daarbij vooral gelet op de bescheiden middelen, waarover doorgaans mocht worden beschikt en mede alleen ten gevolge van de buitengewone offervaardigheid van verschillende *particulieren* gedurende vele jaren, zeer veel goeds worden bereikt. Ik leg hierbij den nadruk op het woord particulieren, daar de bemoeiing der Overheid zich gedurende een bijna ontelbare reeks van jaren niet verder uitstrekte dan opera-exploitatie te beschouwen als gunstig, somwijlen zelfs als extra-gunstig fiscaal object. Terwijl elders die exploitatie een voorwerp is geweest van zorg van Rijk of Gemeente, of menigmaal op krachtige wijze mocht worden begunstigd door de bijzondere belangstelling van den regeerenden vorst, is in ons land, behoudens enkele uitzonderingen, eerst in de twintigste eeuw sprake geweest van een overheidsbemoeiing in den vorm van subsidies, die, hoezeer op zichzelf ook gewaardeerd,

slechts bescheiden mogen worden genoemd in verhouding tot de geweldige bedragen, welke een eenigszins behoorlijk geoutilleerd opera-bedrijf pleegt te verslinden.

Wat echter boven alles kan worden vastgesteld is de levendige belangstelling van zeer velen uit alle lagen der bevolking, zoodat de opera-kunst ook te onzent misschien nog meer volkskunst is geweest dan eenige andere uiting op het omvangrijke terrein der muziek.

Bij de behandeling en indeeling der stof diende rekening te worden gehouden met de omstandigheden, dat een tijdperk van meer dan drie eeuwen moest worden beschreven en saamgevat. Voorts ook dat de locale verhoudingen telkenmale een in het oog loopende rol hebben vervuld. Terwijl in de XVIIde en XVIIIde eeuw voor Amsterdam en 's-Gravenhage een afzonderlijke taak van groote beteekenis scheen te zijn weggelegd en Rotterdam daarentegen in die periode een nauwelijks noemenswaardig aandeel heeft genoten, is laatstgemelde stad gedurende een aanzienlijk tijdperk van de XIXde eeuw in sterke mate mede op den voorgrond getreden. De zgn. „provincie" is, op weinig uitzonderingen na, slechts afzetgebied en aanhangsel geweest van hetgeen in de groote steden van ons land werd gepraesteerd.

De bronnen, uit welke ik heb geput, zijn velerlei. Over de XVIIde en XVIIIde eeuw zijn de boeken van dr D. F. Scheurleer nog steeds als standaardwerken op dit gebied te beschouwen. Beide, zoowel het prachtige fragment over het muziekleven in het van uitvoering monumentale verzamelwerk „Amsterdam in de zeventiende eeuw",[3] als het niet minder fraai uitgevoerde, breed opgezette boek „Het Muziekleven in Nederland in de tweede helft der 18e eeuw in verband van Mozart's verblijf aldaar",[4] bevatten de meest uitgebreide wetenswaardigheden aangaande het zangspel en de opera in die tijden. Maar ook vele der andere bronnen zijn opmerkelijk. Zij zijn met nauwgezetheid verzameld en met de aanteekeningen ter verantwoording aan het slot van dit boek (blz. 261) vermeld.

I. DE GROOTE VOORTIJD VAN DE MIDDELEEUWEN TOT HET EINDE DER ZEVENTIENDE EEUW

Den oorsprong van het gezongen drama moet men zoeken bij de Grieken. Bij hen was het drama een vereeniging der drie oorspronkelijke kunsten: dicht-, toon- en danskunst. Het historisch onderzoek heeft aan het licht gebracht, niet alleen dat de koren in de tragediën van Aeschylus en Sophocles gezongen werden, maar ook, dat de dialoog op muziek gedeclameerd werd. Met het verval der Grieksche kunst scheurden de drie kunsten, uit welker vereeniging het Grieksche drama ontstaan was, zich van elkaar los, om voortaan niet meer de verzamelde scharen in geestdrift te brengen, maar tot tijdverdrijf van den enkelen kunstliefhebber te dienen; en terwijl het volk zich vergaapte aan gladiatoren- en dierengevechten, hield de beschaafde mensch zich in eenzaamheid bezig met letterkunde, schilderkunst en snarenspel.[5]

In de Middeleeuwen ontwikkelde zich een muziekdrama, dat een uitgesproken geestelijk karakter droeg. Menigmaal was het inhaerent aan de liturgie van dien tijd, welke zich in het bijzonder jaarlijks gedurende den Paaschtijd op krachtige wijze vermocht te uiten. De onderzoekingen van de laatste jaren hebben op verrassende wijze aangetoond, dat ook in ons land dit geestelijke muziekdrama heeft gebloeid. Jos. Smits van Waesberghe heeft in een gedocumenteerde studie[6] het bestaan gereleveerd van een viertal belangrijke muziekdrama's, de Paasch-spelen van Utrecht, van Haarlem en inzonderheid het Maastrichtsche drama,

waarvan het handschrift in de Koninklijke Bibliotheek te 's-Gravenhage is te vinden. Daarnaast is nog een muzikaal fragment van de Hippolytus-kerk te Delft overgeleverd; alsmede zijn er tal van gegevens, die wijzen op het bestaan van spelen in verschillende steden van ons land met Paschen, Kerstmis en Driekoningen, spelen, welke in sommige gevallen liturgische muziekdrama's zijn geweest. Aan de hand van deze gegevens en de vijf bewaard gebleven spelen kon worden vastgesteld, dat juist in en buiten onze kerken het muziekdrama en het drama met muziek bijzonder in trek was.

Het geestelijk drama, dat met het kerkelijk drama nauw verband hield, beleefde een periode van krachtigen opbloei en na het bereiken van een hoogtepunt een tijd van niet minder sterk verval. Verschillende concessies aan den nieuwen tijdgeest, zooals bijvoorbeeld een realistische aankleeding en gebruikmaking van de volkstaal tegenover het Latijn bij de vroegere uitvoeringen, waren oorzaak dat het hooggestemde karakter van weleer zich bezwaarlijk heeft kunnen handhaven. De figuur van den duivel heeft geleidelijk in de niet-kerkelijke spelen, dus in de geestelijke en wereldlijke, een onmisbare rol gekregen, die ten slotte zou vergroeien tot een personage, dat door aankleeding, handeling en platte gesprekken bestemd scheen om den lachlust van het publiek op te wekken. Intusschen werd de gesproken rol ook door andere medespelenden overgenomen; het muziekdrama werd, aldus Smits van Waesberghe,[7] een drama met muziek, ten slotte zelfs een drama zonder muziek.

Deze omkeer in de waardeering der muziek liet zich gemakkelijk verklaren. Twee factoren kwamen daarbij in aanmerking: het verval der *liturgische* en de opkomst der moderne- *profane* muziek. Tot het complex van oorzaken behoorde vervolgens ook nog de verplaatsing van het tooneel in de XIIde en XIIIde eeuw van het kerkinterieur naar het kerkplein. De openluchtvoorstelling leende zich minder voor een eenstemmig gezongen „opera" zonder begeleiding; buiten de kerk was de *gesproken* tekstvoor-

dracht zeer goed mogelijk, terwijl zulks binnen het kerkgebouw tegen de traditie zou zijn. Zoodra dan ook het drama van het kerkgebouw naar de open lucht verplaatst werd, kon het drama als gesproken spel zich verder ontwikkelen, hetgeen veel rijkere dramatische mogelijkheden bood dan het muziekdrama; de tijdgeest hunkerde naar die mogelijkheden.

Ten aanzien der muziek kon in die jaren slechts van een verval-periode van den Gregoriaanschen zang worden gewaagd; de modaal-rhythmische en de metrische een- en meerstemmige muziek kwam geleidelijk tot bloei. In den eenstemmigen zang stond het Gregoriaansch met zijn vrije rhythme en de eigen melodische structuur in sterk contrast met het metrische, wereldsche lied.

Als eindelijk de instrumentale muziek en de wereldsche of moderne zangstijl in het drama worden opgenomen, heeft dit reeds lang als spreekspel de heerschappij op het tooneel veroverd; de sterke dramatische uitdrukking van het gesproken woord zegeviert voor langen tijd over de lyrisch-dramatische uitdrukkingsmogelijkheden van het zangspel. Het tooneel heeft de muziek overwonnen. Eerst wanneer in de XVIde eeuw de één- en meerstemmige zang met instrumentale begeleiding tot ontwikkeling is gekomen, zal naast het tooneelstuk het muziekdrama als zusterkunst een plaats gaan innemen: dan mag de opera *naast* het tooneelstuk haar triomftocht over Europa beginnen.

Uit deze laat-middeleeuwsche cultuur met haar specialen monodischen stijl, ontwikkelde zich in Italië, in de paleizen van den Florentijnschen en Lombardischen adel der 16de eeuw de moderne *opera*, verkorting van opera in musica, ook wel genaamd dramma per musica. Haar grondslag is de aria of monodie, die wederom niets anders was dan het van zijn tekst beroofde en van nieuwe woorden voorziene volkslied. De eerste aria's werden vervaardigd in de ten huize van den Florentijnschen edelman Giovanni Bardi gehouden bijeenkomsten van geleerden en kunstenaars, en men noemt Vincenzo Galilei, vader van

den beroemden sterrenkundige, als een van de eersten, die in deze schitterende kringen aria's met begeleiding van luit voordroegen. Als grondlegger van de opera beschouwt de geschiedenis Jacopo Peri, wiens Dafne bij een tekst van Rinuccini in 1594 voor de eerste maal werd vertoond in het paleis van Jacopo Corsi te Florence, in wiens statige woning de dramatisch-muzikale uitvoeringen werden gegeven, nadat Bardi als kamerheer van paus Clemens VIII naar Rome was vertrokken. De coup d'essai van Peri mocht een zeer belangrijk succes oogsten, van dien aard, dat het onmiddellijk werd gevolgd door een aantal werken in denzelfden stijl; tekstdichters en componisten vonden gretige belangstelling en het begin der zeventiende eeuw vermeldt een aanzienlijke lijst van namen op dit gebied. De voornaamste onder deze voortrekkers was de geniale Claudio Monteverdi. Zijn Orfeo, de muzikaal-dramatische idealiseering van de eeuwenoude legende van Orpheus en Eurydice werd in den aanvang der zeventiende eeuw met indrukwekkende pracht vertoond en evenals Monteverdi's Arianna als typisch specimen van den zoogenaamden Florentijnschen stilo rappresentativo aangemerkt.

Geen wonder, dat de vonk, die het genre plotseling in Italië in lichtelaaie had doen ontbranden, ook naar andere landen van Europa oversloeg; inzonderheid in Frankrijk en Duitschland vond de opera van meet af een dankbaar terrein tot ontwikkeling. In Frankrijk was zelfs vóór de invoering der Italiaansche opera een soort van dramatische muziek bekend. Het ballet, dat nauw verband hield met de Grand Opéra, was een zuiver nationaal product; in 1581 werd op het kasteel Moutiers Le Ballet Comique de la Royne, gearrangeerd door Baltazar de Beaujoyeaulx, met danswijzen, koren, muziekdialogen en ritornellen, gecomponeerd door Beaulieu en Salmon, in tegenwoordigheid van koning Hendrik III opgevoerd. Een fragment van dit werk, getiteld: Le son de la clochette, auquel Circe sortit de son jardin, is nog heden bekend.

Een groote vlucht nam de eigenlijke opera in Frankrijk tijdens de regeering van Lodewijk XIV, toen een Italiaan,

Giambattista Lulli, in het Fransch herdoopt als Jean Baptiste Lully, die zijn maatschappelijke loopbaan was begonnen als koksjongen in dienst van Mme de Montpensier, door zijn genie later de albeheerscher werd van het muzikale leven in Frankrijk.

De tekst van het hierboven vermelde Dafne van Rinuccini diende andermaal tot libretto in Duitschland, toen hij werd vertaald door Martin Opitz en op muziek gezet door Heinrich Schütz, wier kunstuiting in 1627 bekend werd door een vertooning te Torgau bij gelegenheid van het huwelijk van George II, landgraaf van Hessen, met de zuster van den keurvorst van Saksen. Terwijl in verschillende steden van Duitschland de Italiaansche opera gretige belangstelling ondervond, kwam te Hamburg de Duitsche opera, het echte nationale zangspel tot ontwikkeling. Johann Theile schreef te Hamburg zijn Adam und Eva, in 1678 aldaar voor het eerst vertoond, welk „Singspiel" in hetzelfde jaar werd gevolgd door Orontes en van dien tijd af was de schouwburg te Hamburg gedurende meer dan een halve eeuw de voornaamste Opera in Duitschland.

Al kan Nederland in de zeventiende eeuw niet op een opera-componist van eenige beteekenis bogen, zoo mag nochtans zonder tegenspraak van een behoorlijke aanhoudende belangstelling voor het zangspel en de aankleve daarvan gewag worden gemaakt.

De naam van Jan Hermansz. Krul, den stichter van de Amsterdamsche Musyck Kamer, zij allereerst vermeld. Krul beoogde met zijn fundatie een tegenwicht contra Coster's Akademie „Door Yver in liefde bloeyende", die haar ontstaan had te danken aan de oude bekende Amsterdamsche Rederijkerskamer „'t Bloeyende Egelantier".

Ten aanzien van hetgeen Samuel Coster, een der vermaarde protagonisten op het gebied van het vaderlandsche tooneel heeft verricht en met de stichting van den schouwburg in 1638 aan de Keizersgracht bij de Beerenstraat als eerste grootsche daad van de door hem in 1617 opgerichte Akademie heeft bereikt, kan hier worden vol-

staan met de bloote vermelding van deze feiten. Het behoort niet tot de geschiedenis van de Opera in ons land. Men kan het bovendien uitvoerig beschreven vinden bij Wijbrands[8] en Worp.[9]

Jan Hermansz. Krul streefde, gelijk reeds uit den naam „Musyck Kamer" blijkt naar een op zijn minst gelijkwaardige behandeling der muziek tegenover het drama. Het zou een soort van opera-gezelschap zijn,

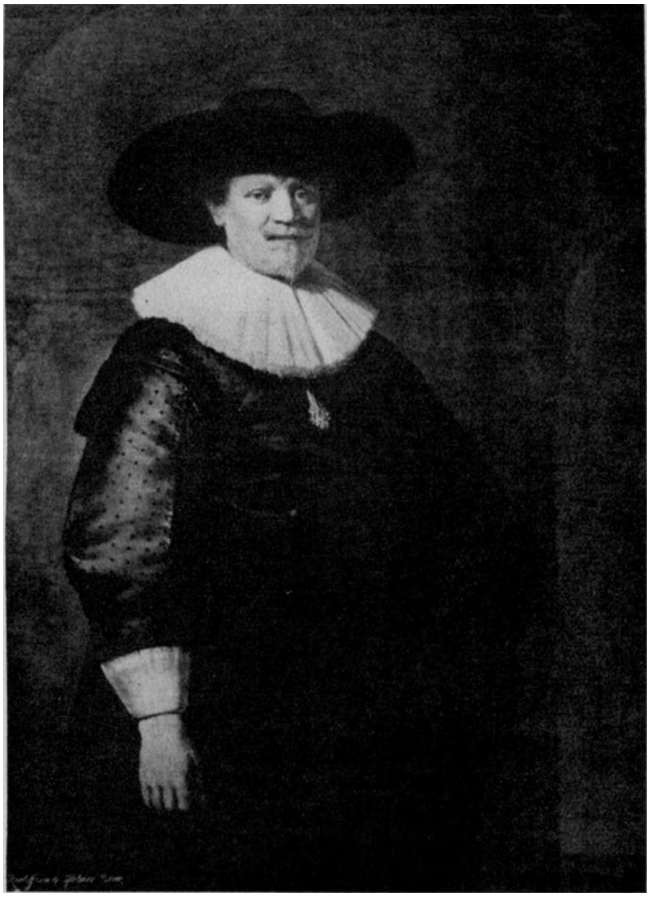
„Waer liefde blycken sal met sangh en soet gespeel".

Het doel omschreef Krul aldus:

„Op dat Musyck vreugd' mocht in hooger glori raecken
Sult ghy Rethorica soet rym en vaersjes maecken,
Die d'eed'le Musyck queelt op voys en maet".

Jan Hermansz. Krul, de schrijver van tal van herdersspelen, wiens conterfeitsel door Rembrandt in een schitterend portret is vereeuwigd, wijdde in Mei 1634 de „Amsteldamsche Musyck Kamer Je blijft in Eelen Doen" — het door Ridder Roodenburg gevonden anagram van de oude zinspreuk van den Egelantier: In liefde bloeyende — in met een Rederijkersspel, een Inleydinge, waarin vier Uytbeelders, namelijk Musica, Rhetorica, Liefde en Apollo optraden, benevens een Rey van Musikanten. De opzet van het geheel is: „In alles wat gij doet laet rechte liefde blijken". Waarschijnlijk had de dichter genoeg van de felle rederijkerstwisten, die reeds zoo vele jaren op zulk een heftige wijze werden opgevoerd. In het gedicht staat op drie plaatsen voorgeschreven: „Hier moet Musicaal gezongen en gespeeld worden". Dit geschiedt telkens wanneer een nieuwe Uytbeelder optreedt. Maar, gelijk Scheurleer opmerkt,[10] is van eenige dramatische motiveering voor die muziek geen sprake.

Aan het slot heet het: „Werd voor 't laest Musicaal gespeeld" en wordt er een gedicht in vier coupletten aangegeven, te zingen op de stemme; „'k Sie den Hemel vol van vreugde". De muziek van een en ander is verloren gegaan.



Jan Hermansz. Krul, 1602—1644. Naar de schilderij van Rembrandt in het Museum te Kassel.

Voor die Musyck Kamer schreef Krul voorts het Pastorel Musyck-spel van Juliana en Claudiaen, dat ook in 1634 werd opgevoerd. Marcellus, „Griekcx Hertoog" wordt uit zijn rijk verdreven en vlucht evenals zijne dochter Juliana en zijn zoon Claudiaen. Juliana verschuilt zich als herderin op het land en wordt niet herkend door haar broeder, die, als bedelaar gekleed, haar ontmoet; zij vatten liefde voor elkander op. Koning Philomenus, die Marcellus heeft onttroond, ziet Juliana en wordt op haar verliefd, terwijl zijn zuster Apolonia Claudiaen wil huwen. Die huwelijken hebben plaats en Marcellus, die gevangen zat, krijgt zijn rijk terug. In dit stukje, waarin ook verscheidene herders en herderinnen optreden, wordt op instrumenten gespeeld en ook gezongen, maar er zijn slechts drie liedjes, waaronder het bekende en ondeugende Laura sat laest bij de Beek, is opgenomen. Het „Musyckspel" verschilt hierdoor van vele andere tooneelwerken van Krul, dat er op de fluit en op de viool wordt gespeeld en een orkest zich een paar keeren doet hooren.

Aangaande Krul's Musyck Kamer is verder niets bekend geworden; vermoedelijk bleef „Je blyft in Eelen doen" niet lang in goeden doen.[11] Wagenaar, die Krul als Mr. Smit en Dichter noemt, maakt zelfs van Krul's initiatief ten aanzien van de Musyck Kamer geen gewag. Met betrekking tot de Opera staat bij Wagenaar[12] vermeld, dat „in Juni des jaars 1683 Burgemeesteren toelieten, dat een bende Fransche tooneelspeelers, een maand agtereen, op den Schouwburg speelde. Doch sedert werd beslooten, geene vreemde Tooneelspeelers, op den Schouwburg, noch elders in de Stad, meer toe te laten. In 't jaar 1682, hadt men eene Italiaansche Opera, die onder 't opzigt van eenen *Theodoro Stryker* met kennisse en bewilliging van de Regenten der Godshuizen, op de Schermschool, vertoond werdt, uit de Stad geweerd. Doch in deze eeuw heeft men, voor een korten tijd, Fransche tooneelspeelers en ook, nu en dan een Italiaansche Opera, op den Schouwburg gedoogd".

Men ziet het: Opera, Godshuizen, Theodoro Stryker,

Fransche tooneelspelers, Italiaansche Opera, alles te zamen in één kort bestek.

De Godshuizen, met name het Wees- en Oude-Mannenhuis, speelden in de exploitatie van den schouwburg een zeer gewichtige rol. Aan de Regenten van deze instellingen was de „bestiering van den Schouwburg" opgedragen. Deze Regenten waren oppermachtig. Krachtens hunne bevoegdheid om te zorgen voor het „naarkomen der keuren, omtrent het speelen gemaakt", oefenden zij een volkomen preventieve censuur uit. De Regenten waren het, die „de Speelers en Speelsters, Dansers, Danseressen, Muzikanten, Zangers en Zangeressen verkiezen: elk beloonende, naar zijne of haare bekwaamheid, en naar den dienst, dien 'er de Schouwburg van trekt. Men beloont hen, gemeenlyk bij ieder Spel, verbindende de Regenten zig, dat 'er ten minste negentig Spelen, in ieder Saizoen, welk in 't eerst van Augustus begint, en in 't eerst van May, zullen vertoond worden". Over het muzikaal-technische zegt Wagenaar niet anders dan dat „de *Orchestermeester*, aan wien, insgelijks een jaarlijksche wedde toegelegd is, heeft het opzigt over de Muzikanten van den Schouwburg, en schikt en verdeelt de Muzykstukken". Het aantal vaste orkestleden, die, in een vierkant, in het midden van den Bak (de Parterre), tegen 't Tooneel aan, waren gezeten, bedroeg behalve den „Orchestermeester" veertien personen. Over de keuze der stukken, althans van de zangstukken, vermeldt Wagenaar niets. Wel kan worden opgemerkt, dat er in die jaren veel werk was gemaakt van de monteering en dat hierbij — inzonderheid tijdens een verbouwing van den schouwburg in 1664 — het Italiaansche voorbeeld van den tooneelbouw werd gevolgd.

De belangrijkste factor in de exploitatie was uiteraard het netto provenu, waarop de „Godshuizen", het Burgerweeshuis en het Oude-Mannenhuis, konden rekenen. Men zou hierbij wel eenige analogie kunnen waarnemen met de fiscale bemoeiïngen in later eeuwen.

Theodoro Stryker is de spil geweest, om welke het Amsterdamsche opera-bedrijf omstreeks 1680 draaide.

Zijn naam was eigenlijk Dirk Stryker; hij was Amsterdammer van geboorte en de zoon van Jacob Stryker, die later consul is geweest van onze republiek te Venetië. Dirk was in Italië opgevoed, terwijl zijn kunstzin in Italiaanschen geest was ontwikkeld, en toen hij op ongeveer vijf en dertigjarigen leeftijd als Theodoro Stryker — de voornaam klinkt heel wat internationaler dan het onvervalscht Nederlandsche Dirk — naar Amsterdam terugkeerde, schonk hij aan zijn vaderstad een Italiaansche Opera.[13]

Aanvankelijk koesterde Stryker, die naast een groot idealisme een wel ontwikkeld talent van den zakenman aan den dag legde, het denkbeeld om een vasten troep te engageeren en dezen op de dagen, dat de schouwburg vrij was, aldaar te doen optreden. Maar alras bleek zulks onmogelijk, aangezien het gemeentebestuur blijkens de „Consideratiën omtrent het invoeren der opera op de schouwburg", een document, dat in het Amsterdamsche Gemeente-archief berust, niet tot medewerking ten deze bereid was. Na veel wikken en wegen zou alleen de Dinsdagavond in aanmerking kunnen komen, doch de tooneeltechniek was in die dagen nog niet zóódanig ontwikkeld, dat men het risico der changementen der decors binnen bekwamen tijd na de tooneelvoorstellingen op den Maandagavond aandurfde. Dus stond Stryker voor de moeilijkheid van het stichten van een eigen gebouw, ten einde zijn opera-exploitatie te kunnen beginnen. Maar ook hierbij hadden het Burgerweeshuis en het Oude-Mannenhuis een woordje mee te spreken. Want de exploitatie van den schouwburg geschiedde uitsluitend ten voordeele van die twee genoemde instellingen, die onderscheidenlijk twee derden en een derde van de baten ontvingen, en daar het te voorzien was, dat de opera den schouwburg een gevoelige concurrentie zou aandoen, lag het voor de hand, dat Stryker alleen dan vergunning kon krijgen om te spelen, als hij zich verbond om den godshuizen de schade te vergoeden, die zij door de vermoedelijke vermindering van den schouwburg zouden lijden.

Blijkens Wagenaar heeft Stryker op 27 October 1679

een contract gesloten met de Regenten van het Burgerweeshuis en het Oude-Mannenhuis. Stryker verkreeg daarbij het recht zijn opera's in het gebouw van de schermschool te vertoonen, behalve op Maandag en Donderdag. Het contract, dat zich in het archief van het Burgerweeshuis bevindt, zegt voorts, dat Stryker „vooraf, bij anticipatie en sulx alvooren het Theatrum sal openen" aan de regenten der godshuizen een afkoopsom van 200 gulden per week moet betalen. Op 6 November 1679 werd het contract in dier voege gewijzigd, dat de opera niet zou komen in de schermschool, maar op „het erff gelegen op de lysse (Leidsche-) en Kyssergraft (Keizersgracht) naast de twee turflogien". Het operagebouw zou dus verrijzen op een vrij terrein in het bouwblok, begrensd door de Leidschegracht, Keizersgracht, Molenpad en Prinsengracht met het front naar de Leidschegracht, ter plaatse, waar thans nog de nummers 42—56 staan. Op dit terrein stond ook de vermaarde klokgieterij van Hemony, welke toen werd gedreven door Mammas Frémy, en daarnaast het woonhuis bij de klokgieterij, dat, toen het door burgemeesteren bij het aan Stryker gegeven verlof tot oprichting van zijn opera geaccordeerde terrein voor het beoogde doel niet diep genoeg was, voor een deel mocht worden afgebroken, op voorwaarde, dat Stryker binnen twee maanden 150 gulden betaalde en het huis later op zijn kosten in den oorspronkelijken toestand herstelde.

Hoezeer de Amsterdamsche kerkeraad zich met het geval bemoeide blijkt uit de notulen van de kerkeraadsvergadering van Donderdag 18 Januari 1689, toen werd bekend gemaakt „dat op de leytse gracht bij het schermschool een seecker loots en gebouw wordt opgericht 't welck men verstaat dat met toestemminge van de H.H. Burgemeesteren zal worden gebruyckt om stomme vertoningen te doen sien, en kunstigh musyck te doen hooren".[14]

Hetzelfde notulenboek had reeds vroeger op het thema opera gepreludeerd. Want, nadat de schouwburg in het rampjaar 1672 op 15 Juni zijn deuren had moeten sluiten

en niet vóór Donderdag 25 November 1677 werd heropend „om daer te doen singen eenige musyckstukken en presenteren eenige vertoningen", na welke de eerste eigenlijke tooneelvoorstelling eerst in Februari 1678 wederom werd gegeven, had men zich in afwachting van die tooneelvoorstellingen met muziekavonden moeten behelpen, die sterk het karakter droegen van opera-vertooningen. In de kerkeraadsnotulen leest men „dat het schouwburgh wederom geopent is tot musyckspelen met veranderinge van tonelen". „Op Donderdaghavent is gemusiceert van persoonen in commediants klederen met openinge van gordynen, daer ook een vertoninge van een Jupiter geschiede, als uyt den Hemel nederdalende". Ook is in de vergadering medegedeeld „dat in de courante gestelt is, 't geen oock nu uyt de billetten blyckt plubicq aengeplackt, dat op morgen den 29 dezer wederom musyck soude gespeelt worden uyt de opera van Isis".[15]

Tegenover Stryker's plannen nam de kerkeraad aanvankelijk een volstrekt neutrale afwachtende houding aan, ganschelijk afwijkende van de bijna geestdriftige belangstelling van Burgemeesteren. Er was tot dit laatste wel alle reden, want Stryker vatte zijn bouwplannen zeer serieus op. Bij de inrichting van het gebouw liet hij zich wat betreft het tooneel met toebehooren, terzijde staan door Jeronimo Sertorio, een ingenieur in dienst van Ernst August, hertog van Hannover. Het plan bestond om alles vóór September in gereedheid te hebben, om het seizoen met de kermis te kunnen beginnen, maar dit viel tegen. Men kwam zelfs midden October niet gereed en toen moest Sertorio, wiens verlof verstreken was, naar Hannover terug, tot groote verlegenheid van Stryker, die hem niet kon missen. Doch in dezen nood bleek andermaal, aldus H. J. Westerling in zijn Gidsartikel,[16] hoe welgezind de burgemeesters Stryker en zijn opera waren, want zij schreven voor hem een brief aan den hertog, om dien te verzoeken, het verlof van Sertorio met een maand te verlengen, opdat hij „*dit seer magnificq theater*" zou kunnen voltooien.

Het magnifieke theater werd snel uit den grond ge-

stampt en was medio December ter inwijding gereed. Het magnifieke van het gebouw, dat bovendien uit een tooneel-technisch oogpunt voortreffelijk geoutilleerd moest wezen, hinderde uiteraard in niet geringe mate de regenten van den schouwburg, die op het gebied van de steeds sneller voortschrijdende tooneeltechniek met betrekkelijk ouden rommel zaten.

De inwijdingsvoorstelling van het nieuwe opera-gebouw, aanvankelijk bepaald op Zaterdag 28 December 1680 gaf terstond aanleiding tot moeilijkheden en wel van de zijde van den hierbovenvermelden kerkeraad, die zich het gansche jaar 1680 muisstil had gehouden, doch thans hevig opponeerde tegen de keuze van den openingsdatum in verband met kerkelijke aangelegenheden — „voorbereiding tot des Heeren H. Avondmaal" — op dienzelfden avond. Spoedvergaderingen van den kerkeraad, vertoogen aan het gemeentebestuur, dat zich liever niet aan koud vuur wilde branden, al liep het niet onmiddellijk aan 's kerkeraads leiband, waren niet van de lucht. Doch die interventie, gericht tegen dat „tooneel der ijdelheden" kon niet verhinderen, dat Stryker eindelijk in staat was zijn openingsvoorstelling te geven op 31 December 1680. De kerkeraad notuleerde deze interventie in zijn protocol als volgt: „de opera op de Leytse graft nyt syn geopent op die dach als men vermoet had en dat op versoeck van de E. Kerckenraet".

Voor de openingsvoorstelling had Stryker de keuze doen vallen op „Le Fatiche d'Ercole per Deianira" (De daaden van Hercules om Deianira), een werk, waarvan de muziek was gecomponeerd door den Venetiaanschen toondichter en organist Pietro Andrea Ziani. Deze opera had haar première eenige jaren te voren in de doge-stad beleefd en het groote succes haar toen aldaar ten deel gevallen had Stryker, die zooals reeds werd vermeld zijn jeugd te Venetië had doorgebracht, gestimuleerd om zijn landgenooten ermede in kennis te brengen. Een feit is, dat de opera ook hier zeer in den smaak viel, zoodat zij weken achtereen werd vertoond; zelfs stadhouder Willem III

en zijn gemalin ondernamen ter bijwoning van de voorstelling van 8 Februari 1681 de reis van den Haag naar Amsterdam.

Een tekstboekje van de opera, in het Italiaansch en Nederlandsch gedrukt, verscheen bij Daniel van den Dalen, en werd opgedragen aan Nobilissimi, Prudentissimi, Sapientissimi S.s. Cornelio de Vlaming, Corrado van Beuninghen, Giovanni Munter en Giovanni Huidecooper, Cavaliere. Op het titelblad staat vermeld: Vertoont op 't nieuwe Italiaansche Theater.

Over die openingsvoorstelling zelve is niets verder bekend geworden, evenmin als over het ensemble, dat daaraan heeft meegewerkt en op vast engagement aan Stryker's onderneming was verbonden. Alleen noemt de geschiedenis zekeren Matheo Batalje en diens vrouw, die beiden eigenlijk in dienst stonden van den vorst van Palts-Neuburg. Zij schijnen een paar zeer goede krachten te zijn geweest, op wier behoud voor de opera groote prijs werd gesteld, want tweemaal, onderscheidenlijk op 15 November en op 11 December 1680 richtten de burgemeesters een brief aan den vorst, om hem te bewegen het echtpaar dezen winter aan Stryker over te laten voor „de alhier opgezette opera".

Het gebouw werd alom geprezen, niet in het minst om zijn fraai schilderwerk en ook om de uitstekende architectuur der decoraties. Ph. Doublet, wiens correspondentie met Constantijn Huygens dienaangaande geen twijfel overlaat, roemt daarin deze nieuwe aanwinst voor Amsterdam om 't zeerst. Doublet schrijft o.a. als antwoord op Huygens' verzoek om berichten omtrent Stryker's opera: „Puisque vous souhaitez d'être informé touchant notre opéra d'Amsterdam, je vous dirai en peu de mots que, *sunt bona, sunt quaedam mediocria*, pourtant l'autre hémistiche de *sunt mala plura*, n'y a point de reste". De mise en scène werd als voortreffelijk geroemd; intusschen spreekt Doublet van „un certain cheval Pégase qui ne traverse pas l'air d'assez bonne grâce", hij maakt ook opmerkingen over de balletten, „à quoi les Italiens ne sont pas propres

et qui ne sont pas de leur génie. Wat de stemmen betreft, vond Doublet den troep volstrekt niet minder dan er in Italië optraden, want er waren onder de mannen prachtige bassen en onder de vele goede vrouwenstemmen twee uitnemende zangeressen. De zang was dus zeer goed, maar Doublet miste toch in het optreden, ook in dat van de beste zangers, die gemakkelijkheid en bevalligheid, welke aan de Franschen zoo eigen is, en zeide niet zonder scherpte: „ces sortes de gens sont plus propres pour les Musiques d'Eglise et de Chapelle: on ne les voit point et pourtant font un fort bon effet". Ten aanzien van de bijzonder rijke costumes „plusieurs spectateurs se scandalisaient des toilettes des dames qui choquent la vu ici et autres petites choses, qui ne sont pas essentielles. Mais pour le reste c'est une affaire à voir et à entendre". Is derhalve Doublet's oordeel niet geheel zonder kritiek geweest, dan was toch het effect van de mededeelingen van Doublet aan Huygens van dien aard, dat de buitengewoon muzikale Constantijn Huygens ondanks zijn vijf en tachtig jaren in den winter een uitstapje naar Amsterdam maakte, alleen om met het gezin van Ph. Doublet op 25 en 26 Februari naar de opera te gaan. Wat toen werd opgevoerd is niet bekend. Westerling[17] veronderstelt dat een vertooning heeft plaats gehad van het zooeven voltooide Vredespel „De Triomfeerende Min", de opera van Buysero met de muziek van Hacquart, welke aan Huygens was opgedragen en over welke opera aanstonds uitvoeriger. Zekerheid omtrent de opvoering van dit werk op dien datum bestaat er niet.

Van de andere opera's die in het gebouw aan de Leidschegracht zijn vertoond, vermeldt de geschiedenis inzonderheid Helena rapita da Paride (Helena door Paris geschaakt), welke opera door Don Domenicho Freschi in 1677 te Venetië op muziek was gebracht. Stryker berichtte echter, dat hij „sonder de konst van Freschi te verminderen, dit werk op nooten heeft laten brengen" door Pietro Antonio Fiocco, een Venetiaan, die later te Brussel direkteur der in 1704 opgerichte opera-instelling werd en

aldaar in 1714 is gestorven na verscheidene opera's en andere muziekwerken te hebben gecomponeerd.

In de inleiding van het tekstboekje van deze opera, die in Mei 1681 haar Amsterdamsche première beleefde, komen — Scheurleer[18] wijst er met nadruk op — twee merkwaardige zinsneden voor. Ten eerste eene verontschuldiging wegens den inhoud. „Indien er iets aanstootelijk mogt gevonden worden, soo gelieft de stof aan te sien daer 't van handelt, en dat 'er onderscheyt is tusschen de selve en 't Burgerlyck Leven". En, merkt Scheurleer ter snede op, wanneer men de kluchten leest, die de Amsterdammers in de zeventiende eeuw zagen vertoonen, zou men niet denken, dat zulk eene verontschuldiging noodig was.

Aan het slot wordt medegedeeld, dat in de bewerking van Fiocco de dansen achterwege zijn gelaten „alsoo gij daartoe niet seer geneegen schijnt te weesen". Ook dit klinkt vreemd, want in alle Hollandsche teksten van zangspelen en opera's wemelt het van dansen.

Naar de mededeeling van dr J. Fransen[19] is een der opvoeringen van Helena rapita da Paride bijgewoond door den vermaarden Franschen dichter en schrijver Jean François Regnard tijdens zijn reis naar de Nederlanden in Mei 1681.[20]

Overigens zijn geen opera's, door Stryker's gezelschap uitgevoerd, bekend geworden: affiches, programma's noch tekstboekjes zijn daarvan bewaard gebleven.

Daarentegen is wel de zekerheid verkregen, dat het met de zaak niet wilde vlotten, ondanks den uiterlijken luister, die van de nieuwe onderneming uitstraalde. Het bezoek bleef beperkt tot de gegoede burgerij van stad en land, maar de „man of the street", die de populariteit van het gezelschap had moeten uitdragen, werd onder de geregelde bezoekers gemist. Het was voor de groote massa een te kostbaar uitgaan. In de Consideratiën (zie blz. 19) stond vermeld, dat het bezoek te duur was, omdat de gewoonte meebracht, dat men er confituren, hypocras, oesters, chocolade en dergelijke kostbare lekkernijen gebruikte,

een euvel, dat zich ook later bij tooneelvoorstellingen in het algemeen heeft voorgedaan en zoodanigen omvang had genomen, dat Burgemeesteren in 1696 beperkende bepalingen daartegen moesten maken.

Vielen derhalve de inkomsten niet mede, anderzijds zat Stryker, gelijk reeds is medegedeeld, op zware lasten tengevolge van de vertraging in den bouw en de vroegtijdige engagementen der artisten, die gedurende een half seizoen — van September tot eind December — met ontvangst hunner salarissen werkloos waren gebleven. Het Wees- en Oude Mannenhuis ondervonden daarvan de eerste kwade gevolgen, want tegenover beide instellingen bleef Stryker allereerst in gebreke.

Op 25 Februari 1681 schreef Thomas Arents aan de regenten van Wees- en Oude Mannenhuis, dat deze godshuizen „zo 't loopende gerucht waar is, weinig of niets tot heden getrokken hebben" van de opera aan de Leidschegracht[21]. Maar Stryker had de burgemeesters op zijn hand; zij hadden hem te kennen gegeven, dat hij met spelen kon voortgaan, zonder zich veel te bekommeren over het financieele gedeelte van zijn contract. Intusschen bleef het een voortdurend geharrewar tusschen alle partijen, waarbij Stryker betoogde, dat hij zich destijds tot een wekelijksche uitkeering aan de godshuizen had verbonden en dat de bedoeling daarvan had voorgezeten, dat dit zou zijn een deel der behaalde winst. Derhalve, als er geen winst was, zou er ook niet betaald behoeven te worden. Vandaar ook bij Stryker de overweging, dat burgemeesters hem hadden gezegd, dat hij zich niet ongerust behoefde te maken. In een brief aan het Burgerweeshuis merkte Stryker op, dat er tot zijn standpunt te meer aanleiding was, daar eenige jaren geleden Fransche comedianten ook op dien grond vermindering van gage hadden gekregen. Stryker erkende, dat hij aan de godshuizen ruim 3000 gulden schuldig was, maar daartegenover stond, dat hij in Februari bij het bezoek van den Prins de geheele opera kosteloos had moeten afstaan.[22]

Het gevolg van dezen brief was, dat aan Stryker 1200

gulden werd toegekend voor de voorstelling van 8 Februari, toen Prins Willem III de opera bezocht, maar van dit geld kreeg Stryker geen cent in handen, want de thesaurieren hielden daarvan eerst de 150 gulden voor het klokgietershuis en droegen de rest af aan de Regenten der godshuizen in mindering van hunne vordering op Stryker.[23]

De verwarring scheen geen einde te nemen, en, ofschoon Stryker zijn uiterste best deed om het hoofd boven water te houden, het mocht hem niet gelukken op den duur den steun der burgemeesters te behouden, zoodat op aandrijven der regenten van de godshuizen Stryker's vergunning tot spelen in Januari 1682 werd ingetrokken.

Het eerste gevolg van dezen straffen maatregel was, dat de artisten op straat stonden; ondanks Stryker's vertoogen en requesten aan het gemeentebestuur om hem alsnog een kans te geven, bleven de burgemeesters onvermurwbaar en wezen zij deze verzoeken op 9 Maart 1682 van de hand.

Zóó was het droevige einde van deze op glorieuze wijze opgezette onderneming, een val, die in den loop der eeuwen door meer soortgelijke catastrophes bij opera-ondernemingen in ons land is gevolgd. Geldgebrek is de chronische kwaal, aan welke vele opera-gezelschappen, de best-geoutilleerde en zelfs ook de best-geadministreerde niet te na gesproken, schijnen te laboreeren. In de budgetten spelen de deficitten doorgaans een aanzienlijke rol en wanneer die tekorten niet voortdurend behoorlijk zijn gedekt, dan helpt daartegen zelfs de allerbeste wil ook maar geen oogenblik.

Stryker, die de dupe werd van zijn optimisme en idealisme, verliet hiermede het terrein, dat hij met zooveel moed en durf had betreden. Hij droeg op 6 April 1683 zijn gebouw tegen taxatie aan de stad over, welke transactie hem zegge 200 gulden opbracht; in hoever de verrekening van zijn schuld aan de godshuizen bij de vaststelling van het netto saldo in aanmerking is genomen, valt niet met zekerheid mede te deelen. Dienaangaande bestaan geen gegevens.

Dat met Stryker's teleurstellend einde de opera te onzent voorgoed van de baan zou wezen, was niet te verwachten. Integendeel, er waren alle symptomen, ook met hetgeen zich in de ontwikkeling van het zangspel had afgespeeld, dat aan het genus opera ook in ons land een toekomst scheen te kunnen worden voorspeld. Een vergelijking met hetgeen in Italië en Frankrijk met hunne op weelderige wijze ingerichte hofhoudingen der vorstenhuizen was volstrekt onmogelijk, doch ook met het republikeinsche Hamburg, waar in 1678 de eerste Duitsche opera met een eigen gebouw was tot stand gebracht en waarover Scheurleer lezenswaardige mededeelingen[24] heeft gedaan, kon Amsterdam zich op dit gebied niet meten. Wanneer Stryker misschien den steun had ondervonden, dien Gerhard Schott te Hamburg van zijn stadgenooten verkreeg, wie weet hoe ver de evolutie ook hier zou zijn gekomen!

Ondanks een latente tegenwerking van het Tooneel, dat weliswaar ook onder strenge contrôle stond van den zeer machtigen kerkeraad, maar zich daaraan nochtans met moeite gedeeltelijk ontworsteld had door de philantropische tint, die aan den opzet van zijn werkzaamheden was gegeven, een bate, welke de tooneelleiders meenden, die niet van operavertooningen kon worden verwacht, zoodat deze afbreuk zouden doen aan de ontvangsten ten bate der weezen en der oude lieden, konden die schouwburgbestuurders moeilijk oproeien tegen den geest des tijds, ook reeds lang vóór Stryker's pogingen.

Andries Pels, bekend door zijn „Gebruik en Misbruik des Tooneels", zegt in de inleiding tot zijn blijspel Julius: ons ontbrak behoorlijke maatklank van „wint- en snaarspel, en uitgezochte keelen, dat de ziel van zulke werken (opera's) is "en vermeldt voorts, dat onder de overwegingen bij de uitbreiding van den schouwburg in 1664—65 „men niet dacht toe te geven in zijne (den Italiaan) slach van spelen, bij hen Opera genoemt", maar desniettemin is te Amsterdam terzelfder tijd herhaaldelijk moeite gedaan voor het opvoeren van opera's, zij het in de landstaal of in het Italiaansch of Fransch.

Dichters als Dirk Buysero en Govert Bidloo traden met hunne ter compositie bestemde libretto's telkens en voortdurend op den voorgrond.

Van Buysero worde in de eerste plaats genoemd het hierboven (blz. 24) reeds vermelde Vredespel De triomfeerende Min, gemengd met zang en snaarenspel, Vliegwerken en Balletten, hetwelk in 1680 met muziek van C. Hacquart het licht zag. Het werd gelijk gemeld opgedragen aan Constantijn Huygens. In de opdracht deelt Buysero mede, dat „dit Blyspel eenigsins wel uitgevoert, zal om zijn ongemeenheid licht niet onbevalligh zijn en konnen dienen tot een schetze om iets grooters en op die wijze, met meer nauwkeurigheid en tijd bedacht, op ons Nederduits Tooneel te brengen, om allengs op het voorbeeld van Italianen en Franssen, onder een goede bestiering van die daar over gestelt zijn, d'aanschouwers met vermaak te stichten". Ook ten aanzien van dit tekstboek wordt de verontschuldiging gemaakt, dat het niets aanstootelijks bevat, terwijl volgens de auteur de kosten van een opvoering niet hoog konden zijn. Beide bezwaren moesten dienen ter bestrijding van de bezwaren, die door „eenige afgunstigen" ter onderdrukking van het stuk waren geopperd.

Buysero, die in zijn jeugd lang te Parijs had vertoefd en aldaar de opkomst der opera had beleefd, zag eveneens in dezen kunstvorm eenige toekomst in ons land. Hij meende, dat „de Schouwburg daarbij zou winnen, al was daar geen andere reden toe, alsdat de nieuwsgierigheid van zooveel veranderingen in Muziek, versiersels van Tooneelen, Dansen, etc. en het zweemsel naar d'Italiaansche en Fransche Opera, die hier te lande meer vermaart als bekent zijn" en vele bezoekers zou hebben gelokt.

Aanleiding tot het libretto gaf het sluiten van den vrede te Nijmegen in 1678. Hierbij hoorde blijkbaar een episode uit de oude mythologie en zoo is bijna de geheele faculteit der goden ten tooneele opgeroepen. Achtereenvolgens verschijnen, nadat in het voorspel reeds Vrede, Geluk, Pan, saters, menaden en boschgoden zijn opgetreden, in het eigenlijke stuk Kupido, Venus, Mars, Ceres, Bacchus,

Neptunus, Eolus, Apollo, Jupiter, Twee Minnaars, Twee Minnaressen, behalve de „Stomme Vertooners" Juno, Pallas, Hercules, Diana, Ganimedes, Mercuur en de Vier Winden. Voorts treden op Dansende helden, Schrik, Gewelt, Moort, etc., als gevolg van Mars, Comus, de Vermaken, de Min, Harders, Harderinnen, een Moortje, een Moorinnetje, Tirsis, Filis, Boertjes, Boerinnen, Bachanten en Tritons. Men ziet, aan fantasie en verscheidenheid ontbreekt het dus niet. Scheurleer[25] merkt op, dat van een dramatische handeling geen sprake is. De inhoud van het stuk is, dat Kupido op de aarde is neergedaald om met Mars, die hier den baas speelde, te gaan „krakkeelen". Hij eischt van den oorlogsgod den vrede. Met behulp van Venus wordt Mars gedwongen toe te geven, en daarop worden de godin der liefde en de vrede alom bezongen. Hierbij doen de veelsoortige bovengemelde personen dienst.

Aan het decoratief waren vrij hooge eischen gesteld. Eerst stelt het tooneel een vermakelijke Boschagie voor, daarna Een groote Stad met schoone gebouwen van verschillende gedaante. Later is het een vlakte, waar een leger ligt, daarna weer een vermakelijke Tuin, om ten slotte te veranderen in een Hemel, met het Paleis van Jupiter, de pilaren en sieraden derzelve zijn van „gout en gesteente," enz. enz. De zoo zeer geliefde wolk, waarin goden en godinnen op aarde nederdaalden, kwam herhaaldelijk in functie en het wemelde van balletten.

Met Charles Hacquart als componist werd de opera voltooid. Van Hacquart is bekend, dat hij in 1645 te Brugge was geboren en sedert 1679 te 's-Gravenhage woonde, waar hij met Huygens bevriend was. Later werd hij organist te Amsterdam. Hij overleed in 1730. Zijn Cantiones sacrae en zijn Harmonia Parnassia zijn even bekend geworden als zijn compositie van De triomfeerende Min, waarvan een gedrukt klavieruittreksel voor het nageslacht is bewaard gebleven. Een eigenlijke ouverture is er niet. Maar wel staat vermeld, dat aan het slot van het voorspel een „genuchelijke dans" wordt uitgevoerd. Later komen er helden, die op een marsch dansen. Mars treedt

op onder een „overeenstemming van Trompetten en Keteltrommels", Venus onder „het geluit van verscheide Instrumenten". Later dansen bachanten bij eene „muzyk van schalmeien, fluiten en zakpijpen". Zelfs wordt er voorgeschreven „een geluit van stemmen en instrumenten achter het Toneel" en „eene overeenstemming van Muzyk, als Kromhoorns, waarop drie Tritons dansen". Hiermede wordt bedoeld een driestemmig stuk voor kromhoorns, misschien wel op drie instrumenten van verschillende toonhoogte.

Helaas is van dat alles geen muziek gedrukt en voor de instrumenten is alleen een korte fanfare voor trompetten en een veertiental maten voor twee „Sachte fluiten" (flûtes douces, bekfluiten) nauwkeurig genoteerd, waar Apollo in het slottafereel opkomt. Voor het overige zijn alleen de zangpartijen en een basso continuo bijgevoegd.

Alles draagt den stempel van Italiaansche en Fransche invloeden. Aan de harmonisatie is het duidelijk zichtbaar, dat de componist op het toenmalige standpunt staat. Ernstig wordt er naar gestreefd den tekst op den voet te volgen. Soms krijgen de fiorituren een bedenkelijken omvang, een echt rococo-karakter. De meerstemmige zangnummers dragen meestal den stempel van Fransche dansmuziek; trouwens op vele plaatsen gaan hier zang en dans gepaard.

De samenwerking van Buysero en Hacquart — indien men aan het woord samenwerking hier een misschien niet al te weidsche beteekenis wil hechten — was vermoedelijk te danken aan het feit, dat Hacquart in 1676 tijdens de vredesonderhandelingen te Nijmegen met tal van vreemde musici daarheen was gekomen. En dat die muziek aldaar heel wat beteekende, blijkt uit een uitlating in een brief van 10 Januari 1677 van Huygens aan Estrades, toen hij schreef van „la mer de belle harmonie où je vois que vous nagez à Nimègue". Men mag dan ook veilig aannemen, dat aldaar in dien tijd ook opera is „bedreven", waar toch de opera en het daaraan nauw verwante ballet tot de zinnenprikkelende uitgaanspretjes van den beau monde,

i.c. dus ook van het corps diplomatique, dat toen te Nijmegen ruim was vertegenwoordigd, behoorden.

Een ander vermaard geworden werk van Buysero is geweest „De Vryadje van Cloris en Roosje", blijkens het tekstboek: Vertoond in muzyk en gecomponeerd door S(ervaas) de Koning, Amsterdam 1688. Dit stuk, een simpel herdersspelletje, met Cloris, Roosje, Silvia, Thirsis, Bacchanten, Herders en Herderinnen als optredende figuren, was de grondslag van de omstreeks 1700 verschenen „Boere Opera of Kloris en Roosje", in 1707 in een definitieve uitgave gevolgd door de eigenlijke klassieke „Bruiloft van Kloris en Roosje", mede door de eeuwen heen tot de populairste werken van het Nederlandsche tooneel behoorend en behoudens in de afgeloopen oorlogsjaren nog steeds telken jare omstreeks de jaarswisseling voor het voetlicht verschijnend. De muziek van dit onschuldige charmante zangspelletje heeft in den loop der tijden eenige verandering ondergaan. Vermoedelijk is dit toe te schrijven aan de omstandigheid, dat zij niet in druk was verschenen en dat het geschreven materiaal bij de opvolgende branden in den Amsterdamschen Schouwburg verloren ging. Na den grooten brand van 1772 heeft Bartholomeus Ruloffs nieuwe muziek voor „De Bruiloft van Kloris en Roosje" gecomponeerd, welke muziek uiteraard een rococo-karakter draagt en tot den huidigen dage bij de opvoeringen wordt gespeeld. Andere werken van Buysero zijn: Tafelspelletje ter bruiloft van den Edelen Heere Antony Tael en Jonkvrouwe Brechtland Bresser, van 1691 dagteekenend; De Rijswijksche Vredevreugd op muzyk. Versiert met Vliegwerken en Balletten, 1697; Venus en Adonis met de muziek van Hendrik Anders, Duitscher van geboorte, doch sedert 1696 te Amsterdam woonachtig. Voorts Min- en Wijnstrijd. Harders-spel. In de muziek gecomponeerd door den vermaarden Heer Anders. Versierd met uitmuntende Balletten. 's-Gravenhage 1697. Het laatste is volgens Scheurleer[26] een Nederlandsche bewerking van Lully's Fêtes de l'Amour et de Bacchus.

Van de muziek van al deze werken is om zoo te zeggen

niets meer overgebleven, althans niets te voorschijn gekomen. De teksten hadden doorgaans dien voorsprong boven de muziek, dat zij gedrukt waren. Geschreven muziek blijkt op den duur een vergankelijk object te wezen.

Behalve Hendrik Anders moeten nog als componisten bij Nederduitsche teksten worden genoemd: David Petersen, van Joan Schenck, Rozier en de reeds vroeger vermelde Servaas de Koning.

Bewaard zijn gebleven de volgende teksten:

Van Abraham Alewijn: Orpheus Hellevaert om Euridice, Muziekspel, Amsterdam, z.j.; Amaryllis, Opera of Sangspel. Leiden, z.j. en twee herderspelen, het eerste in 1699 bij gelegenheid van de bruiloft van F. W. Mandt en M. van Bleiswijk, met muziek van Servaes de Konink, het andere ter verjaring van Cornelia Pruimer in 1702.

Van Thomas Arentsz: Roelant, Treurspel. Het Frans Opera gevolgt, Amsterdam, 1686; Amadis, Treurspel in maatzang, Amsterdam ,1687 en Cadmus en Hermione, Treurspel in maatzang, Amsterdam, 1687. Van Govert Bidloo, dichter, geneesheer en schouwburgregent: Ariadne, Zangspel en een Opera, op de zinspreuk:

Zonder Spijs en Wijn
Kan geen Liefde zijn.

Beiden onderscheidden zich als voorvechters tot het uitvoeren van opera's in de „Nederduitsche" taal.

Thomas Arentsz, ijverig lid van Nil Volentibus arduum, een Amsterdamsch genootschap, dat de Fransche tooneelspeel- en dichtkunst voorstond, en ook in ons land de denkbeelden heeft voorbereid om de Fransche opera van Lully na te volgen, schreef een vertoog, dat inhield een „Voorstel op wat wijze eene Opera in het Nederduytsch tot genoegen der ingezetenen groter luyster der Nederduytsche taal en aanqueekinge van der zelver Dichtkunste, daer en boven tot merkelijken meerder nut der Armen, ten toneele gebragt, en binnen deze stadt gevestigt worden." Dit vertoog begint met de mededeeling, dat volgens het algemeen gerucht de regenten van den schouw-

burg voornemens zijn „een Opera bij der hant te neemen", doch dat ze nog weifelen tusschen de keuze van een Italiaansche, een Fransche of een Nederlandsche, en bepleit dan verder het recht van voorkeur voor de laatste, o.a. ook op dezen grond, dat het voor rechtgeaarde Nederlanders „hatelijk behoort te weezen, in een tydt van oorlogh, ons door den Koning van Vrankrijk zoo onrechtmatigh aangedaan, ons toneel overgegeeven tezien aan menschen, die in hunne harten niet anders voeden als verachtinge voor onzen Landaart, en niet anders wenschen als onze ondergang en verderf". Dit laatste slaat geheel op den negenjarigen oorlog, die in 1688 een aanvang nam.

In zijn „Roelant, Treurspel, het Fransch gevolgt" leverde Arentsz het bewijs, hoe een Fransche opera voor het Amsterdamsche tooneel kon worden pasklaar gemaakt. In het voorbericht deelde hij mede, dat zijn keuze was gevallen op Roelant, „overmits de andere vol zijn van Goden en Godinnen en mogelijke konstwerken, daar dit geheel vrij van is". Het was de Nederlandsche bewerking van een tekst van Quinault, voor welken Lully de muziek heeft gecomponeerd. Arentsz geeft rekenschap van de wijzigingen, die hij heeft aangebracht en die zeker niet van nuchterheid zijn vrij te pleiten. Wat bij Quinault door tooverij geschiedt, laat Arentsz door geneeskunde plaats hebben. De kracht van den onzichtbaar makenden ring van Angelica wordt vervangen door „haar gezindheid in zich te verbergen", en de bevrijding van Zilianthes uit zijn betoovering is geworden „het herstel in zijn rijk door Roland's dapperheid, als veel genoeggelijker en den aanschouweren veel gelooffelijker". In dat alles waait een echt muffe, rationalistische wind, merkt Scheurleer[27] terecht op.

Beschouwt men het vertaalwerk op welk Arentsz niet weinig trotsch was — bij zijn bewerking van Amadis zegt hij b.v. „het heeft geen kleinen arbeid in, een vertaaling volgens den zin, de woorden en zangkunde te doen" — naast het oorspronkelijke, dan ziet men, dat bijna overal de aria's nauwkeurig in dezelfde versmaat zijn overgezet, zoodat Lully's muziek hier kon worden behouden. Anders

verging het den recitatieven, die groote moeilijkheden opleverden, omdat er blijkbaar geen Hollandsche zangers en zangeressen waren, bekwaam genoeg om Lully's recitatieven naar behooren voor te dragen.

Evenals t.a.v. Isis (zie aanteekening 15) werd opgemerkt, was men er ook ditmaal met een opvoering van Lully's opera — binnen het jaar na de première te Parijs — vlug bij.

Govert Bidloo had het in de appreciatie van zijn arbeid door zijn tijdgenooten moeilijker dan Arentsz. Hij gaf aan hoe hij de muziek der opera in het algemeen wenschte: een Voorgaand Maatgespeel (ouverture) en tusschenmaaten der speeltuigen (instrumentale tusschenspelen), hetwelk Scheurleer[28] aanleiding geeft hem in zekeren zin als voorlooper van Richard Wagner te qualificeeren.

De antagonie tegen Bidloo blijkt wel duidelijk uit een aantal schimpgedichten, van welke er één hier zij gereleveerd:

> Wilt gij een Op'ra zien van zuipen, zwelgen, brassen,
> Vol Bachenaal-spel, en baldaadige grimassen?
> Gij vindt het allerbest in Bidloos huis verbeeld
> Daar hij voor Bacchus en zijn Wijf voor Venus speelt.

Bidloo's blijspel de Prachtige Minnaars begint en eindigt met orkestmuziek, koren en balletten. In 1686 verscheen de hierboven (blz. 33) vermelde tekst van Bidloo's hand onder den titel: Opera, op de Zinspreuk,

> Zonder Spijs en Wijn
> Kan geen Liefde zijn,

voor welke de muziek is gecomponeerd door den vermaarden Amsterdamschen toondichter en gamba-speler Joan Schenk, die den titel herdoopte in De Opera van Bacchus, Ceres en Venus. De muziek werd in 1687 gedrukt; het werk is opgedragen aan Mejuffrouw Catharina Elisabet de Ruuscher, „een juffer bedreven in de Sangkunst en in de behandeling van 't Clavier en Viool di Gamba". J. W. Enschedé heeft het werk vermeld in zijn opstel „Dertig jaren muziek in Holland."[29]

Wat de muziek hiervan zelf aangaat merkt Scheurleer

op,[30] dat zij, ofschoon niet baanbrekend, toch niet onbelangrijk is. Er is ernstig en niet zonder succes gestreefd naar het karakteriseeren der verschillende personen. En voortdurend tracht de muziek de tekstwoorden te illustreeren. Silenus is werkelijk grappig. De aria's hebben niet den grooten Italiaanschen da capo-vorm, maar zijn behandeld als solo-liederen van twee strofen.

Hoe meer men deze fragmenten beschouwt, hoe meer valt het te betreuren, dat slechts dit is overgebleven.

Een ander werk van Bidloo, Faëton genaamd, gaf aanleiding tot het volgend schimpgedicht:

Wie kan 't Toneel zoo braaf stoffeeren,
Met danserij in overvloed,
Gesang, gespeel en Poppe-kleeren
In t' heerlijk spel van Faëton?
Dat hij wel rabraakt met die prullen,
Met twalef tekens en een zon,
En wat meer 't kinder oog kan vullen?
Nochtans heeft hij veel lof behaalt
Bij 't graauw, bij pluggen en bij zotten,
Ook is zijn konst wel ruym betaalt,
Door 't klucht-spel van de Laberlotten[31].

Bidloo gaf zelf aan waar in Faëton muziek wordt vereischt. Hij schreef voor: „Wakkerheid zingt onder Blijspel van zachte fluiten en andere speeltuigen", terwijl hij zoowel bij Faëton als bij Salomoneus voorspelen dichtte, die een aaneenschakeling van zang en balletten vormden. In Salomoneus wordt het oogenblik, dat het orakelbeeld gaat spreken als volgt geïllustreerd: „Alhier wordt op de speeltuigen een deftige maat gestelt, en gespeelt, tot dat het begint te bliksemen".

Van andere opera- en zangspel-tekstdichters worde hier nog genoemd:

K. Sweerts, wiens Apollo en Dafne, door Hendrik Anders in 1697 op Muzyk is gestelt en De verliefde Rykaart, Muzykstuk, Amsterdam, z.j., naderhand herdrukt als: Den verliefden Grijn, Amsterdam, 1722.

Bekend was ook hoe Vondel meermalen muziek in zijn

DE LIEFDE
Van
AMINTAS
En
AMARILLIS,
Muzykſtuk.

Vertoont op de Nederduitſche Opera tot Buikſloot.

t'Amſterdam, gedrukt voor den Autheur,
1686.

Tekstboekje van,
De Liefde van Amintas en Amarillis.

treurspelen voorschreef, terwijl Jan Vos een ontwerp voor een dans achter Lucifer maakte.[32]

Eindelijk de dichter en schouwburg-exploitant David Lingelbach, die naam heeft gemaakt door „De Liefde van Amintas en Amarillis", dat te Amsterdam in 1686 werd uitgegeven. Met Lingelbach komt voor het eerst de Opera van Buiksloot in het geding. Want het tekstboekje van de zooeven genoemde opera, 44 bladzijden druks, vermeldt de opmerking: „vertoont op de Nederduytsche Opera tot Buiksloot".

Wie de componist ervan is geweest, vermeldt noch het tekstboekje noch de geschiedenis. Het tekstboekje, waarvan een exemplaar aanwezig is in de bibliotheek van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden, bevat een voorbericht van den schrijver en een „Copye van de Privelegie", verleend door de Staten van Holland en West-Vriesland aan de werken van het „konstgenootschap onder de prent en sinspreuke van *Nil Volentibus Arduum*". De voorrede, of liever gezegd de „opdragt", is te kostelijk, om hier niet te worden medegedeeld. Lingelbach's opdracht luidt:

Aan de heer Jean Gaartz.,

Mijn Heer. Ik neem de vrijmoedigheid, om deze Nederduitsche Opera van Amintas en Amarillis aan UE op te dragen, tot een kleine erkentenis van onze vriendschap, en uwe genegenheid tot de Muzyk. Ik zal echter UE niet verzoeken om dit werk te beschermen tegen de Nyd en Onwetendheid, twee myner grootste vyanden, want ik meen hun op ons Tooneel, bij gelegentheid, na 't leeven hun karakter te doen verbeelden, 't Zou voor myn Heer een vergeefsche moeite zyn. Want

Geen kunsten hebben ooit hun hoofd in 't licht gestooken,
Of 't heeft hen in 't begin aan haaters niet ontbrooken.

Dit zal ik alleen zeggen, dat ik UE een onvolmaakt Werk opoffer, omdat de Muzyk, die de ziel van de Opera is, hier ontbreekt: maar ik weet dat UE zo wel als my bekent is, waartoe ons oogwit strekt, dat is, om diegeene dienst te doen, die in 't zingen de woorden ten eersten niet wel konnen verstaan. Zo het ieder zo wel als UE behaagt, zal ik voldaan zyn.

Doch struikel ik, en kan ik tot myn wit niet komen,
't Is loffelijk, iets groots te hebben ondernomen;
Wie geen gevaar ontziet, en na de lauwer stygt,
Licht, krijgt hy die niet heel, dat hy een blad verkrygt.

(get.) D. Lingelbach

De tekst van dit echte herdersspelletje hangt van liefde aan elkaar, gelijk ook blijkt uit de „lyst der vertoonders":

Philemon, Vader van Amintas, en Silvia.
Amintas, Verlieft op Amarillis.
Silvia, Verlieft op Damon.
Galathé, Verlieft op Koridon.
Amarillis, Verlieft op Amintas.
Damon, Koridon } Verlieft op Amarillis.
Mopsus, een zotte astrologist.
Mirtellus, knecht van Amintas.
enz.

En wat dunkt u ten slotte van het dichterlijk talent van den auteur:

EERSTE BEDRIJF

XI. TOONEEL

Mirtel, met jagdgereetschap
Alarm, Alarm,
Schrik voor myn blaazen,
Konynen en haazen
Mirtel, die dreigt jou met zyn arm
En schnelle schicht
Swicht nu konynen, haazen, swicht.

In hoever Theodoro Stryker bij de exploitatie van de Opera te Buiksloot betrokken is geweest valt niet met eenige zekerheid uit te maken, doch wel mag worden vermoed - er bestaan althans dienaangaande twee lezingen- dat te Buiksloot zoowel Nederlandsche als Italiaansche werken zijn opgevoerd.

Het denkbeeld om te Buiksloot werken ten tooneele te brengen, was niet nieuw. Toen in de rampspoedige jaren

van 1672 en volgende de Amsterdamsche Schouwburg werd gesloten, zoodat de tooneelspelers geen vergunning konden verkrijgen om te Amsterdam op te treden, zag men hen alras onder den rook van de stad hunne tenten opslaan te Buiksloot, aan den Overtoom en ook op Zeeburg. Alle drie plaatsen waren dicht genoeg bij de stad om de tooneelliefhebbers te lokken, zoodat het bezoek van buiten de stad zeer druk was. Bovendien behoefden deze tooneelexploitanten geen bijdragen te storten voor het Burgerweeshuis noch voor het Oude-Mannenhuis.

Vandaar, dat na de sluiting van het gebouw aan de Leidschegracht, een herrijzenis der Opera aan de overzijde van het Y door niet weinigen met voldoening werd begroet.

In de Acte van de Classis Edam der kerkelijke gemeente vindt men op 29 Juli 1686 aangeteekend: „En is door D. van der Hooght geproponeert, hoe dat tot Buyckesloot een seecker huys gebouwt was in 't welck van eenige Italiaenen de soo genaemde opera vertoont souden worden; 't welck de E. Classis overwogen hebbende is geresolveert dat men een waeckendt oogh op dezelve houden sall en nae bevindt van saecken dit brengen ter plaetse daer sulx zal behoren, welke saeck bijsonderlijck aanbevolen is d.d. Bouman, van den Hooght, Zegers". Men ziet het: ook hier alweder interventie van kerkelijke zijde, die er echter ook finantieel bij zou worden gebaat.

Het resolutieboek van de vroedschap van Buiksloot vermeldt het volgende:

„Vroetschap gehouden den 15 Junius 1687. Daer is bij Burgemeester ende vroetschappen besloten en vastgestelt dat de penningen die alreede bij de diaconen van Buycksloot syn ontfangen en nog staan ontfangen te worden, geprocedeert in den voorleden jare van de opera, dat dezelve penningen sullen worden geïmploieert tot het maecken van een nieuwe regenswatersback aan de kerck. Ordonneren voorts dat Cornelis Garbrantsz, regerend Diacon hetselve geld in 't geheel bij hem berustende sal restitueren ende behandigen aan de kerckmeesters van dese kerck".

En op een extract-blad, dat deze resolutie bevat en in het kerkelijk archief van Buiksloot berust, staat de volgende kwitantie aangeteekend: „ick ondergeschreven bekenen ontfange te hebben uyt handen van Cornelis Garbrantsz. timmerman het operas gelt voor een regenwatersback de somme van hondert en een gulde 4 stuyvers, actum 4 Julius 1687. Pieter Cornelisz. timmerman".

H. J. Westerling merkt in zijn Gids-artikel[33] op, dat de Buiksloters hun aandeel in de entrées der opera over 1686 zeer nuttig hebben besteed, want tot op den huidigen dag — in 1919 — is de regenwaterbak bij de kerk de reserve aan drinkwater, die in tijden van langdurige droogte, als de particuliere watervoorraaden uitgeput raken, dient om in de grootste behoefte te voorzien.

Ook in het volgend seizoen heeft de „Opera totBuycksloot" nog gespeeld; dit blijkt wel uit een aanteekening in de Mémoires van François de Jaucourt, dat in September 1687 tusschen Medemblik en Amsterdam „tout près d'Amsterdam" de opera „Atys" van Quinault en Lully werd opgevoerd.[34]

Kort daarna werd in Amsterdam zelf, vooral ook op de regenten van den schouwburg eenige drang uitgeoefend om „een opera bij der hant te neemen". Dit blijkt ook uit het hierboven vermelde „Vertoog" van Thomas Arendtsz (blz. 33). En het feit dat Lingelbach, de reeds vroeger genoemde tekstdichter, met Koenerdink in 1686 als pachter van den schouwburg optrad — beiden werden inmiddels reeds in December 1688 van de huur van den schouwburg ontslagen — wijst in een richting, welke ten opzichte van de opera gunstig mag heeten. In het pachtcontract werd vastgesteld, dat vreemde troepen op vrije speeldagen opera's mochten opvoeren, terwijl met nadruk het maximum aantal van 40 op de 120 vertooningen werd gelimiteerd. Doch het bleef een voortdurend geharrewar tusschen opera en tooneel. Òf het een òf het ander.

Het Gemeente-archief van Amsterdam bezit een document, dat verband houdt met de plannen van de regenten van den schouwburg en waarin gewezen wordt op

de politieke gevaren, die er verbonden zijn aan den omgang van de jeunesse dorée met lichtzinnige buitenlandsche zangeressen, terwijl het bovendien de vrees uitdrukt, dat het gemeene volk ontevreden zal worden, als de comedie vervangen wordt door een opera, die alleen rijkeluisvermaak is.

Er is in hetzelfde archief nog een ander stuk, de op blz. 19 reeds genoemde „Consideratiën omtrent het invoeren der opera op de schouwburg" — een eenigszins gedocumenteerd officieel advies — waarin uitvoerig wordt betoogd, dat het onmogelijk is, den schouwburg beurtelings te gebruiken voor opera- en tooneelvoorstellingen, zoodat men of het een of het ander kiezen moet. Valt de keuze op de opera, dan begint men met een zestigtal gezinnen broodeloos te maken en bereikt ten slotte toch niets, want op den duur kan hier geen Opera bestaan. Dit komt door de groote exploitatiekosten, die daaraan zijn verbonden. Voor den schouwburg bedragen de onkosten 150 gulden per avond, maar voor een Opera schat de steller van het advies ze op 450 gulden, terwijl een geheel uitverkochte zaal slechts 540 gulden per avond oplevert. Zoo rekent hij uit, dat er in het allergunstigste geval nooit meer dan 90 gulden per avond voor de godshuizen kan overschieten, terwijl deze de laatste twee jaren gemiddeld 220 gulden per avond als winst ontvingen. De steller van het advies is, mede met het oog op de ervaring met Stryker's Opera opgedaan, sceptisch gestemd. Bovendien zal het volgens hem ook moeilijk zijn na een paar jaar weer een goeden troep tooneelspelers bijeen te krijgen, bekwaam om den Amsterdamschen schouwburg te bespelen. „Heere Pietersz., Jurriaan Baat, Abraham Hendriksz.", allen locale grootheden, die te Amsterdam zeer in tel waren — „en wilden de Brabanders en Hagenaars niet zien, schoon zij hier geadmireert werden, en Parera noch Bleek behaagden ons, schoon de Hagenaars die roemen".

En toch was het publiek blijkbaar, ondanks alle tegenwerking, zeer op het zangspel en de opera gesteld. Zie hier een korte dialoog, welke boekdoelen spreekt:

Willem

Maar wilje wat nieuws, maak een Opera, dat word nu de mode

Eelhart

Wel ik versta de Muzyk niet

Willem

Dat 's juist niet van noode.
We hebben hier gaauwe komponisten, die daar uitstekend in zijn.
..... 't Lokt echter veel volk.[35]

Maar de tegenstanders, onder wie vooral Van Rijndorp, directeur van een reizenden comediantentroep, zaten ook niet stil. En in Rijnsdorp's Geschaakte Bruid, van 1690 dagteekenend, luidt het:

„Al die bruyery van lollen en van zingen?
Dan zong er een: Kadmus, Hermioen . . . lompe dingen.
't Is Doolhofspul, met al haar Beesten styf en loom,
Van Draaken, Reuzen: foei: dan brogt me 'er eens een boom
Dan naamen ze 'em weer weg, 't zyn kind're viezevaazen,
Men ooren tuiten noch van 't handgeklap, van 't raazen
Van veele lieden, die noch taal, noch zang verstaan
En meer uit grootsheid als vermaak in de Op'ra gaan:
Het is de mode askaks in Vrankryk en Itaalje,
't Tooneelspel in 't Neerduits dat is maar voor 't Kanaalje".

Dat de regenten van de godshuizen ondanks hun vroegere resoluties telkens weer met operaplannen rondliepen, blijkt wel uit een brief van 6 Juni 1690 van J. Pancras Michiels aan zijn mede-regenten, welke brief berust in het archief van het Burgerweeshuis en waarin Michiels schrijft niet ter vergadering te kunnen komen, doch „wat aengaet de schouburgh blyft ick persisteeren by de oude resolutie laest by ons genomen, dat is aen geen opera te komen, hoe favorabel, die sigh soude wille schyne op te doen".

Middelerwijl was onder het régime van Lingelbach en Koenerdink aan Fransche operagezelschappen eenige malen gastvrijheid verleend. Zeer waarschijnlijk is daarbij betrokken geweest een ensemble van den promotor der Haagsche voorstellingen, zekeren Carel Martinelli, die

naar de mededeelingen van Dirk J. Balfoort,[36] in 1683 vergunning had gekregen „een Frans opera in 't Musick op te richten en met een troep van minstens dertig artisten, acteurs en musici drie jaar lang voorstellingen te geven". Doch de verdere gegevens, die ten dienste staan, vermelden dezen naam van Martinelli niet. Wel is omtrent de Fransche opera-voorstellingen in den Amsterdamschen schouwburg een aanteekening van Coenraet Droste,[37] die Atys (van Lully) aldaar heeft zien opvoeren, zoomede eene van den Zweedschen architect Tessin,[38] die schrijft: „Die Opera von Cadmus habe ich auch sehen in französisch repraesentiren, wahr eben nicht zu verachten, ettzliche stimmen gingen wohl hin, die machinen wahr sehr schlecht; der Theater auch viel kleiner als der in Hamburg, aber ettzliche Dekorationen waren recht guth gemahlt".

Aangaande de Haagsche toestanden op het gebied van de opera en het zangspel gedurende de zeventiende eeuw zijn de gegevens eveneens schaarsch. De tooneelvoorstellingen op het Buitenhof, de vertooningen onder leiding van Jan Baptiste van Fornenberg in den „Haagschen Schouwburg" aan den Denneweg en die van het gezelschap van den opera-bestrijder Van Rijndorp wijzen allerminst in de richting van het bestaan eener Opera.

Eenige belangrijke en aardige mededeelingen over de Opera zijn te vinden in de weldoorwrochte gedocumenteerde studie van dr J. Fransen.[39] Het zesde hoofdstuk dezer studie draagt zelfs tot titel: l'Opéra d'Amsterdam et „l'Académie en Musique" de la Haye (1683), waarbij er aan wordt herinnerd, dat te Parijs in 1671 een Académie de Musique werd gesticht, als eerste theater uitsluitend bestemd tot opvoeringen van opera's. Het was te 's-Gravenhage tijdens de laatste periode van François du Périer, dat „la comédie française se vit menacée d'une concurrence redoutable par l'installation du premier opéra français à la Haye". Na vele mededeelingen over hetgeen te Amsterdam met Stryker's opera-gezelschap was voorgevallen, schrijft Fransen, dat de Opera van den Haag niet

meer levenskracht toonde. Het was wederom de Prins-Stadhouder, die voor de onderneming belangstelling aan den dag legde en die toestemming tot het opvoeren van een opera aan den musicus Augustin Fleury had verleend. Deze associeerde zich met een zijner confraters Carel Martinelli; beiden kwamen overeen de inkomsten en de uitgaven onderling te verdeelen. Maar vóór beiden wordt nog melding gemaakt van het optreden als „maître de l'opéra" van zekeren Balthazar Chrestien, een jonge man van 22 of 23 jaar. Dit wordt bevestigd door een acte van Juni 1682. Bij dezelfde acte verklaart Chrestien, dat op den 5en Mei 1682 een der „buralistes" der Opera, Michel Gédeau, in het uitoefenen zijner functies was gestoord door drie musici der bende, zijnde de gebroeders Carel en Willem Martinelli en Etienne Ramboire; zij hebben hem geslagen en de haren uit het hoofd gerukt, zoodat hij het geld niet van de toeschouwers heeft kunnen innen: een zwaar delict, onverdragelijk en te erger, omdat op dien dag Zijne Hoogheid en diens gemalin in de zaal waren. Op het oogenblik, waarop Martinelli zich met Fleury associeerde, was reeds een jaar verstreken sedert burgemeesteren van den Haag aan de „bande françoise de musiciens et d'opéristes" hadden toegestaan, dat de Opera zou spelen in de kaatsbaan van Pieter van Gool op den hoek van de Casuariestraat.

Deze troep had behalve Balthazar Chrestien, zooeven vermeld, op dat tijdstip, tegen midden Augustus, als directeur zekeren François Caillault. Deze althans had met zekeren Philippe Rossettes een contract geteekend, waarbij de eerste comparant — Rossettes — aan den tweeden de costumes en andere requisieten, ten dienste van de opera cedeerde tegen een som van „1500 livres à 20 sous piece". Voorts kwamen beiden overeen, dat zij na het betalen van de schouwburgen, den troep en de dagelijksche kosten gelijkelijk de winsten der vertooningen zouden opdeelen. Zoodra het bedrag van 1500 livres zou zijn afbetaald, zouden de costumes en de andere onderdeelen het eigendom worden van Caillault. Dit contract bevindt zich in het gemeente-archief van de residentie.

Het schijnt, dat Fleury, die met Martinelli geassocieerd was, zich na eenige maanden heeft teruggetrokken. Althans tegen het einde van 1683 nam Carel Martinelli alleen maatregelen om zich te verzekeren van de toestemming om te 's-Gravenhage een Fransche Opera te vestigen op een duurzamer basis dan tot dusver. Hij wendde zich daartoe allereerst tot den Haagschen magistraat, die het verzoek aan het Hof van Holland overbracht, en vroeg daarbij het recht om een Fransch tooneel voor een periode van drie jaren te monteeren, met uitsluiting van iederen anderen directeur. Wanneer hij deze machtiging voor een periode, waarvan de duur weinig gebruikelijk was, vroeg, dan geschiedde zulks — zoo verklaarde hij — omdat zijn troep ten minste dertig personen zou bedragen, acteurs en musici, en dat, gezien de omstandigheden, de geldelijke moeilijkheden dientengevolge zeer zouden stijgen. Het Hof van Holland, gevleid dat het ten deze was geraadpleegd, gaf een gunstig advies bij resolutie van 19 November 1683, Burgemeesteren van den Haag verleenden hunne toestemming in een beschikking van 24 November onder de voorwaarde, dat de directeur gehouden zou zijn een bank of een loge van ten minste vier plaatsen te hunner beschikking te stellen.

Ondanks al deze officieele beschikkingen, notarieele acten, enz. is er niets verder van de gestie der Opera van Martinelli bekend geworden.

Wel vermeldt de geschiedenis nog twee namen van Fransche opera-ondernemers, t.w. N. Chevallier en Garille, in verband met het feit, dat een viertal Haagsche muzikanten op 2 September 1688 voor den notaris P. de Weerdt aldaar, „iemand machtigden om van deze beide heeren mitsgaders de verdere compagnie operaisten, alhier in den Hage in den somer de opera vertoont hebbende, sijnde jegenswoordigh te Amsterdam", een som van 97 gulden, die zij van deze operisten hadden te eischen, te vorderen. De zangers hadden zich in den Haag blijkbaar van de muzikanten bediend, die zij daar vonden. Overigens is er van dezen Chevallier c.s. evenmin iets bekend geworden.

Thans volgen nog eenige mededeelingen aangaande Theodoro Stryker na zijn eenigszins smadelijk einde te Amsterdam. Toen het aldaar was misgeloopen, wendde Stryker zich tot de Burgemeesteren van Haarlem, die hem gedurende acht jaren het uitsluitend recht verleenden om opera's zoomede Fransche en Hollandsche tooneelstukken op te voeren.[40] De Haarlemsche magistraten behielden zich het recht voor om gedurende de Sint Jans kermis die veertien dagen duurde, Hollandsche en Fransche tooneelstukken door andere troepen tegelijkertijd te doen opvoeren. Aan Stryker was bovendien de voorwaarde opgelegd om de opera-voorstellingen te geven, bij gebreke waarvan onverwijld de concessie voor de tooneelvoorstellingen zou vervallen. Hij mocht vier malen per week spelen en zou de beschikking over de Cruyspoort krijgen met het daarnaast gelegen huis en terrein. Hij moest het theater, enz. voor eigen rekening bouwen, maar was niet gebonden aan maximum prijzen, welke de toeschouwers moesten betalen, behoudens de bevoegdheid van Burgemeesteren met betrekking tot enkele personen, die een toegangsprijs van twee of drie stuivers zouden betalen. Den 30en Mei 1682 had Stryker de voorbereidingen tot zijn operagebouw nog niet getroffen. Daarom verzocht en verkreeg hij bij resolutie van dien dag de toestemming om tijdens de kermis Fransche en Hollandsche tooneelvoorstellingen in een andere zaal, Glashuys genaamd, te geven.

Burgemeesteren van Haarlem hielden zich aan hun eenmaal gegeven woord ten aanzien van andere tooneelgezelschappen, toen het gold voorstellingen te organiseeren gedurende den kermistijd. Een toestemming werd aan Amsterdamsche tooneelisten verleend op 9 Juni 1682; maar op 4 Juli van hetzelfde jaar, toen de kermis was afgeloopen, werd dezen laatsten bevolen hunne vertooningen te staken en op 22 November 1682 weigerden Burgemeesteren zonder opgaaf van redenen een verzoek gedaan door tooneelisten van den Haagschen Schouwburg en van den Amsterdamschen Schouwburg ondanks het feit, dat

deze kunstenaars eenige „opbouwende comedies of treurspelen" beloofden.

Van het optreden van een Haarlemsch operagezelschap onder Stryker's leiding vermeldt de geschiedenis echter niets.

Aan het slot van dit hoofdstuk over de zeventiende eeuw moge hier worden herhaald Scheurleer's conclusie,[41] welke de geheele zeventiende eeuw als een overgangstijdperk beschouwt en zegt, dat in het einde der zeventiende eeuw een treurige karakterloosheid ontstond, een opgaan in een richting, die lijnrecht in strijd was met den volksaard, zooals die zich in onze groote meesters had geopenbaard.

Vooral de op een hoog niveau staande Fransche operamuziek met hare statige aria's en deftige dansen begon alles te overheerschen en Fransche liedjes, een karakter dragend, geheel in strijd met het Hollandsche, verdrongen bijna geheel en al die frissche, kerngezonde en eenvoudige wijzen, die vroeger uit aller mond, rijk of arm, jong en oud hadden geklonken.

Hoezeer men in den loop der jaren de vaderlandsche productiviteit geheel scheen te zijn vergeten, blijkt wel uit het feit, dat ruim een eeuw later het zangspel Zemire en Azor naar Marmontel's conceptie — dus ook al weer met Franschen ondertoon — bewerkt door Pieter Pypers en gecomponeerd door Bartholomeus Ruloffs gekenschetst werd als de oudste Hollandsche opera. Een fout, die zelfs door niemand minder dan C. N. Wybrands in zijn in 1873 verschenen en door de Leidsche Hoogeschool met goud bekroonde doorwrochte studie over het Amsterdamsche Tooneel[42] klakkeloos is herhaald en op zijn gezag natuurlijk ook door anderen[43] is overgenomen.

II. DE ACHTTIENDE EN HET BEGIN VAN DE NEGENTIENDE EEUW

Wie uit een internationaal oogpunt een beschrijving van de Opera in de achttiende eeuw wil geven, ziet onmiddellijk eenige exponeerende figuren opdoemen: Rameau, Händel, Gluck, Mozart, Cherubini en Grétry.

Tevergeefs zal men op dit gebied naar een achttiende-eeuwschen Nederlander zoeken, die ook maar eenigszins met een der zooeven genoemden in belangrijkheid zal kunnen wedijveren.

Het verval, dat aan het einde der zeventiende eeuw in ons land met nadruk kon worden gesignaleerd, heeft zich allengs nog sterker uitgebreid, zoodat van eenige zelfstandigheid bijna geen sprake meer was en althans ten opzichte van de productie zelfs geen enkel muzikaal-dramatisch werk van eenige blijvende beteekenis het licht heeft gezien. Maar dit verschijnsel van decadentie en onzelfstandigheid is niet uitsluitend op het gebied van het tooneel en de opera waar te nemen; onze geheele achttiende-eeuwsche maatschappij vertoonde hetzelfde beeld, waarvan de kunst een zuivere afspiegeling is geweest. De stoere kracht, die zich in de gouden zeventiende eeuw telkens en voortdurend ontwikkelde, scheen gebroken; het lenige élan, dat steeds tot nieuwe daden prikkelde, ontbrak bijna volkomen. Men was voldaan over zichzelf en streefde niet meer naar nieuwe idealen. Beschouwt men de schilderkunst van die dagen, dan is daarin het verval misschien wel het sterkst geweest; een eenigszins uitstekende figuur, gelijk Cornelis Troost, is en blijft bijkans een éénling. De letterkunde kan op geen verschijningen

als Vondel, Hooft of Breêro bogen; onze groote muziek heeft reeds met Sweelinck haar tijdperk van ontzaglijken bloei afgesloten.

Hoe het leven voortkabbelde in al zijn gezapigheid blijkt wel uit de vele beschrijvingen en teekeningen van onze milieux van dien tijd. Sara Burgerhart is het karakteristieke document onzer samenleving gedurende het einde van de achttiende eeuw; Jacob van Lennep heeft de accenten van onze 18de eeuwsche leefwijze doen uitkomen in zijn onvolprezen boeienden roman Ferdinand Huyck.

Intusschen is ondanks dat alles de belangstelling van het publiek voor de Opera in de achttiende eeuw over het algemeen niet verminderd, integendeel zij ging zelfs crescendo, doch in plaats van het nationale waren het de buitenlandsche productie en reproductie, welke daarbij de overhand kregen. Opmerkelijk is zeker het feit, dat, terwijl den Haag bij voortduring het domein bleef eener bijna uitsluitend Fransche aesthetiek, Amsterdam achtereenvolgens op Italiaansche, Fransche en Hoogduitsche ensembles kon wijzen, die zich alle als om strijd hebben ingespannen om voor den „import" op ruime schaal te zorgen. Daarnevens vervulden de Vlaamsche en Hollandsche „operisten" over het algemeen een betrekkelijk secundaire en bescheiden, nochtans uit een historisch oogpunt toch weer niet onbelangrijke rol.

De oorspronkelijke zangspelen, die op het einde der zeventiende eeuw niet zonder succes het levenslicht aanschouwden, vonden in het begin der achttiende eeuw weinig navolging. Alleen maakt de geschiedenis melding van een Opera, of zingende Tragedie van Piramus en Thisbe. Op maatzang gebracht door Monsr Kooning. Zij is opgenomen in H. van Halmael's in 1714 verschenen zinnespel Overdaad en Gierigheid, een stuk „â grand spectacle" verciert met „Zang, Dans en Vliegwerken". Het is een allegorisch werk met Overdaad als een der hoofdpersonen. Deze Overdaad, die zijn gasten een maaltijd aanbiedt, tracteert hen daarbij op een geheele opera, op de wijze zooals Monsieur Jourdain dat placht te doen in Moliè-

re's „Le Bourgeois Gentilhomme" en zooals Hugo von Hofmannsthal en Richard Strauss dit in het begin van deze eeuw hebben nagevolgd met „Ariadne auf Naxos".

Na „Piramus en Thisbe" is van een oorspronkelijk zangspel niet eerder sprake geweest dan in 1740, toen Maurits van Hattum als tekstdichter optrad van De Orakel-vaas, waarvan Dr J. A. Worp[44] den inhoud mededeelt. Krispyn, die aan het visschen is, haalt een koperen vaas op, waaruit de toovenaar Magisto opstijgt; hij deelt mede, dat degene, die er zijn hand in steekt, door teekens antwoord krijgt op zijn vraag. Krispyn exploiteert nu dat zaakje en allerlei soort menschen, jonge meisjes, bedrogen echtgenooten, enz. hooren dingen, die hun volstrekt niet aangenaam zijn. In het stukje zijn een groot aantal liedjes ingelascht, die op bekende wijzen moesten worden gezongen. De Orakel-vaas, die waarschijnlijk verband houdt met l'Oracle muet van Le Sage en d'Orneval, een „opéra-comique", die in 1724 werd vertoond, is dus eigenlijk een „vaudeville", zooals de Franschen het genre hadden genoemd. Worp vermeldt nog een aantal stukjes, voor het meerendeel herdersspelen, in landelijke omgeving spelend. Het feest der Liefde van J. de Marre, dat veel overeenkomst vertoonde met de zangspelen uit het laatst der zeventiende eeuw, verscheen in 1741. Jan Rikes of de gewaande Drie Koningen, als „kluchtige Opera" betiteld door H. van Elvervelt, dagteekent van 1768. Apollo en Daphné, van 1766, is naar het Fransch, Amor en Psyche, van 1767, naar het Duitsch; het laatste werd in die taal te Berlijn vertoond bij het huwelijk van Prins Willem V. F. van Aken noemde zijn in 1786 verschenen Elize een opera. In 1788 schreef D. Kuipers Koimans een „klaagend zangspel De armoede". Het ontdekt bedrog, van 1787, en De moerbeziën-boom, van 1792, beide van J. A. Backer, heeten herders-zangspelen. De muziek van al deze stukjes is, voorzoover er niet in de tekstboekjes op sommige plaatsen, waar aria's en duetten moeten worden gezongen, naar bekende wijsjes wordt verwezen, onbekend gebleven. Eindelijk kwam in 1783 Bartholomeus Ruloffs, de orkest-

leider van den Amsterdamschen Schouwburg in samenwerking met Pieter Pypers als tekstdichter met Zemire en Azor voor het voetlicht. Op blz. 48 is dezerzijds eraan herinnerd, dat beiden dit werk als eerste Hollandsche opera kenschetsten. In de voorrede van het tekstboek leest men van de hand van Pypers: „Ofschoon ik een vast voornemen gevormd had, om my nooit weder, gelyk voorheen, te verlevendigen tot het samenstellen of vertalen van eenig tooneelstuk, inziende de bedilzieke, meer dan kiessche eeuw waarin wy leeven, en waarin een schryver, die niet anders bedoelt dan zyne land- en tydgenooten en zichzelven, op een aangename wyze, nuttig te zyn, door waanwyze vitters meer afgeschrikt dan opgewekt werd om zyn zuivere oogmerken te bereiken; heeft echter, vooreerst de bescherming, die de Wel Edele Heeren Bestuurders van den Amsterdamschen Schouwburg thans aan de Operaas verleenen, als zynde by de ondervinding, bronnen van deszelfs welvaart en voorwerpen van toejuiching onze medeburgeren, waartoe de schoone en treflyke uitvoering onzer bekwaame Acteurs en Actrices niet weinig medewerkt; ten tweede de vriendelyke aandrang van mynen verdienstelyken en beroemden kunstvriend, den heer Bartholomeus Ruloffs (welke daartoe byzonderlyk my als liefhebber der Muzyk- en Dichtkunst, en gevoeglijk der zangspellen, aanzettende) my overgehaald tot het in onze moederspraake te tooneel voeren van Marmontels Zemire en Azor". Dan verdedigt Pypers zich tegen de vele „giftige pylen voortgevlogen uit den koker van den Laster, zyn bedillers en vyanden . . . Een booswicht zoekt zich door gruweldaden beroemd te maaken, omdat hy zich door heldendaaden daartoe niet in staat rekent". Vervolgens zegt hij: „Alle de Nederlandsche dichters, welken zich wel hebben willen verlevendigen tot het in onze moederspraake overbrengen van zangspellen, hebben niet te onrechte geklaagd over de onbegrypelijke moeite, die er aan deeze taak vast is: niemant kan 'er ook een recht denkbeeld van vormen, dan die door de ondervinding weet wat het zy op reeds gecomponeerde muzyk, naar

Fransche vaerzen ingericht, Nederduitsche woorden te plaatsen, waarin niet alleen de zuivere en gladde poëzy waargenomen zy, maar die tevens, naar den eisch der zaaken, het krachtige, aandoenlyke, stoute, boertige, verwoede, enz. der muzyk uitdrukken". Enna een dithyrambe op de Muziek vraagt hij: „Wie zal de zielverkwikkende zangkonst durven vernederen onder de danskonst, welke op ons tooneel, niet alleen sonder tegenworsteling algemeen gedoogd, maar zelfs met drift toegejuigcht word? Daarenboven mag men eene zaak, die wezentlyke schoonheden bezit, veroordeelen, omdat zy, zo men haar van deze schoonheden beroofde, zoude ophouden schoon te zyn? De operaas zyn konststukken, wier voornaamste schoonheid, in de muzyk gelegen is, en zo deeze schoon is, gepast naar den aart van het onderwerp, behoort de aanschouwer zich daarmede te vrede te stellen, en al het overige hetgeen de operaas luisterryk en voortreffelyk maakt, gelyk, schoone vaerzen, goede zedenleer, decoratiën des tooneels, kunstig acteeren der tooneelisten, enz. aan te merken als louter toegift, waarop zyn kunstminnend oog vergast werd. Dit geschied in meest alle de operaas en deeze geven derhalve meer dan zy belooven, of verpligt zyn te geeven, en dus worden zy niet alleen aangenaam en nuttig voor den aanschouwer die dezelven alleenlyk om de muzyk komt bywonen, maar ook voor zulk eenen, wiens aandagt zich op voorwerpen buiten deeze vestigen wil".

Men ziet het: Pypers stelde vele problemen, die ook vroeger en later steeds actueel bleven. In de eerste plaats die van de opera in de „moederspraake", een onderwerp, dat nog te huidigen dage als een „question brûlante" wordt beschouwd. Dan de vraag aan welke eischen een libretto moet beantwoorden, terwijl het visueele in elke opera-vertooning ook toen reeds een belangrijk woord had mede te spreken.

Hoe het zij, Zemire en Azor kon op veel succes aanspraak maken. Na de première op 2 Februari 1784 volgden in één maand tijds nog twaalf vertooningen, hetgeen als een uni-

cum voor dien tijd, toen men voortdurend naar afwisseling in het repertoire streefde, kon worden aangemerkt. Veertien jaar later, in 1798, kwam de combinatie Pypers-Ruloffs opnieuw voor den dag met een opera, De twee Standbeelden, van welke het onderwerp is ontleend aan een Oostersch verhaal in den trant van een vertelling uit Duizend en één nacht. Dat ook in deze opera het ballet een aanzienlijke plaats inneemt, spreekt bijna van zelf, indien men zich even in den geest van dien tijd indenkt.

Was derhalve de oogst van oorspronkelijke Nederlandsche opera's en zangspelen in de achttiende eeuw uiterst schraal, des te grooter was het aantal nieuwe werken van vreemden bodem, welke de verschillende gezelschappen te pas of te onpas voor het voetlicht brachten, sommige zelfs zeer kort na hunne verschijning, zoodat bij wijlen het „kaf" moeilijk van het „koren" kon worden gescheiden. Intusschen is ook hier het oude adagium van multa et multum van toepassing. De Hollander scheen verzot te zijn op de nieuwste snufjes, ook op dit uitgebreide terrein der kunst. Zoo is het ook te verklaren geweest, dat de opéra-comique, een genre, dat omstreeks 1720 te Parijs met levendigen bijval werd gelanceerd, te onzent snel ingang heeft gevonden en dat ons publiek wellicht sneller dan in eenig ander land der cultureele samenleving op de hoogte werd gehouden van hetgeen achtereenvolgens op dit gebied het licht zag. Zoo is het ook gegaan met de opera's en zangspelen van Mozart; terecht mocht Rogge in zijn beschouwingen over de opvoeringen van Don Juan in Nederland[45] getuigen, dat Amsterdam reeds in 1793 met deze beroemde opera kennis maakte, terwijl achtereenvolgens Parijs eerst in 1805, Rome in 1811, Londen in 1817, Kopenhagen, Stockholm en Petersburg kort daarna en New-York in 1825 het groote werk voor het eerst hoorden en zagen. Nederland handhaafde hiermede, aldus Rogge, de traditie van een roemrijk verleden op muzikaal gebied.

Groot is de lijst van Franschen import in die jaren,

hetzij in den oorspronkelijken tekst, hetzij in Nederlandsche vertalingen.

Scheurleer[46] publiceerde op gezag van de Rijswijksche Vrouwendaagsche Courant een lijst van de opera's, die in het eerste halfjaar van 1774 door het Haagsche gezelschap in den schouwburg in de Casuariestraat ten tooneele zijn gebracht. Toen werden o.a. vertoond: Le Sorcier, Le Tonnelier, Le Magnifique, L'Amitié à l'Epreuve, le Maître de Musique, Rose et Colas, Anette et Lubin, Les Troqueurs, Le Déserteur. La Rencontre imprévue, Les deux Avares, On ne s'avise jamais de tout, Julie, Sylvain, Le Tableau parlant, Lucille, Nanette et Lucas. Le Maréchal ferrant, Le Cadi dupé, La Servante Maîtresse, Zemire et Azor, — van Grétry en niet te verwarren met Pypers/Ruloffs' op blz. 48 genoemde opera —, le Roi et son Fermier, Tom Jones, Sara, La Fée Urgèle, L'Amoureux de 15 ans, Le Peintre amoureux de son modèle, Isabelle et Gertrude, Le Bucheron, Toinon et Toinette. Opmerkelijk is dat de namen van de componisten, evenmin als die der uitvoerenden worden vermeld. Doch wanneer men bedenkt, dat onder deze werken er verschillende zijn van componisten als Pergolesi, wiens vroeger vermelde La Servante Maîtresse (La Serva Padrona) nog heden ten dage geregeld wordt opgevoerd, Gluck, Monsigny, Philidor en Grétry, dan is de keuze van het repertoire toch wel bijzonder op de hoogte van den tijd geweest.

De Opera in de Casuariestraat wekt herinneringen aan het begin der achttiende eeuw, toen een tweetal permanente Fransche gezelschappen in den Haag elkander gedurende geruimen tijd den voorrang betwistten om het publiek op tooneel- en opera-gebied voor te lichten.

Nadat immers in 1702 de kaatsbaan door de Fransche comedianten — aldus hun verzamelnaam — was verlaten, vestigden deze zich in het hoekhuis der Casuarie- en Schouwburgstraten om hier de geheele achttiende eeuw te blijven. Aanvankelijk stond de troep onder leiding van Louis Deseschaliers en na diens faillisement in 1714 onder directie van Guillaume Birrochon. Inmiddels scheidde een

deel van den troep zich in 1719 af onder leiding van Jean Francisque om zich te vestigen in het Voorhout en daar een theater te openen ter plaatse waar thans no 28 staat; de overige leden bleven met hun vroegeren directeur Guillaume in de Casuariestraat. De aanleiding tot het conflict tusschen beide groepen droeg een eenigszins politiek karakter en sproot voort uit het feit, dat de Portugeesche gezant ter gelegenheid van het bezoek van den infant Dom Emanuel van Portugal aan Den Haag te zijner eere een zaal had laten bouwen om aldaar opera's te doen vertoonen. De artisten, die aan de opera's medewerkten, waren afgescheidenen van het ensemble der Casuariestraat. Nadat de infant was vertrokken, bleven zij met toestemming van het Hof van Holland in de nieuwe zaal van het Voorhout. Onmiddellijk daarop zag men Den Haag verdeeld in twee kampen, dat der Casuaristen en dat der Voorhoutianen. Gansche families schenen te zullen worden uiteengeslagen, zoo fel was de strijd tusschen beide partijen. Begrijpelijkerwijs echter was Den Haag niet groot genoeg om een dergelijken strijd op den duur vol te houden. Er kwam in 1732 gelukkig uitkomst door het uitbreken van de paalwormen- epidemie, een gevaar, dat onze zeedijken ernstig bedreigde; als gevolg van dien moesten de schouwburgen worden gesloten en alle openbare vermakelijkheden voor eenigen tijd worden stopgezet. Na de heropening maakte de Haagsche magistraat een einde aan het conflict door de speel-vergunning aan de Voorhoutianen in te trekken, ten gevolge waarvan het ensemble uiteenspatte en Jean Francisque met de zijnen het terrein moest verlaten. De Casuaristen veroverden zoodoende het monopolie. Tijdelijk echter, want het terrein werd andermaal korten tijd onveilig gemaakt door de manipulaties van zekeren Jacob Lopez de Liz, een schatrijken Portugeeschen jood, over wien Scheurleer in zijn boek[47] aardige mededeelingen heeft gedaan. Deze, uit Engeland afkomstige, zich schrijvende en noemende Franciscus of François de Liz zette gedurende zijn verblijf in de hofstad geheel Den Haag op stelten door zijn bijna meer dan vorstelijke

levenswijze. Justus van Effen, de vermaarde redacteur van den Hollandschen Spectator, die in velerlei opzichten als nauwgezet chroniqueur van zijn tijd kan worden beschouwd, schrijft op 24 October 1732: „voor 't einde van 't jaar zal er een uitmuntende Opera komen, waar voor men een onzer vermaardste, rijkste, verstandigste en zedigste medeburgeren alleen zal te danken hebben. Hij, wiens beurs altoos open staat voor luiden, die 't verdienen, en alle nutbaare en prijswaardige onderneemingen begunstigt, zal geen geld aan deze spaaren. N . . . die voornaame muzikant is reeds voor eenigen tijd met goede wisselbrieven naar Vrankrijk vertrokken . . . om een gezelschap zangers, zangeressen, dansers, enz. aan te werven".

Desforges, die in 1739 een boekje heeft uitgegeven, getiteld Mémoires, Anecdotes pour servir à l'histoire de M. Duliz, Londres, Samuel Harding, beschrijft dien werftocht en noemt als N. den muzikant Naudet. Er kan geen twijfel bestaan, dat Van Effen met den „medeburger" De Liz heeft bedoeld. Vergunning om een opera te beginnen, althans tot het spelen van opera's kreeg hij echter niet, zoodat hij zich voortaan slechts heeft bepaald tot het geven van luisterrijke concerten.

Hoe het opera-wezen zich nu in den loop van de achttiende eeuw in den Haag verder heeft ontwikkeld, is niet met nauwkeurigheid na te gaan noch vast te stellen. De ten dienste staande gegevens dragen over het algemeen een incidenteel karakter; alleen kan men van de Fransche Opera, gelijk hierboven reeds opgemerkt, als van een continu-bedrijf gewagen.

De opera's werden gewoonlijk op denzelfden avond vóór of ná een tooneelspel gegeven, waaraan vaak nog een operabouffe of ballet werd toegevoegd. Want in de hierboven vermelde lijst van 1774 zijn er vele opera's, die slechts uit één bedrijf bestaan. Vele tekstboekjes, in ons land gedrukt, en uitgegeven bij den in dien tijd zeer bekenden Haagschen boekhandelaar H. Constapel, kunnen den zoeker naar het repertoire wegwijs maken. Twee verzamelingen tekstboekjes hebben onder de titels Nouveau Théatre

de la Haye en Théatre de la Société, onderscheidenlijk in 1759 en 1768 in den Haag het licht gezien. Eenige der tekstboekjes uit deze serie zijn zelfs voorzien van de muziek der zangnummers. Vast staat — het wordt door Scheurleer[48] eveneens met nadruk gereleveerd — dat het Haagsche publiek op de hoogte bleef van den tijd. Het repertoire getuigde van groote actualiteit. Gewoonlijk werden hier de kleine opera's twee of drie jaar, nadat zij te Parijs voor het eerst werden gegeven, opgevoerd. Scheurleer vindt de hartstochtelijke belangstelling, die een aantal werken ten deel is gevallen, thans onbegrijpelijk, wanneer men die werken naar onzen maatstaf beoordeelt, want vele teksten lijken alleronbeduidendst en flauw, terwijl de muziek niet is vrij te pleiten van zekere eentonigheid. De orkesten zijn over het algemeen mager van samenstelling: een of twee clavecimbalen, strijkquartet, oboe, fluit, fagot, hoorn, trompet of pauken. Bazuinen werden te 's-Gravenhage voor de eerste maal in een opera op 7 Mei 1766 gebruikt. Wanneer de blaasinstrumenten door omstandigheden in gebreke bleven, moest het clavecimbaal of het strijkquartet als eenige instrumentale begeleiding dienst doen. Van eenige kleur in de instrumentatie kon derhalve nauwelijks sprake zijn. Dagbladkritiek bestond in die dagen om zoo te zeggen niet. Uit eenige beschrijvingen van buitenlandsche reizigers, die op hunne tochten ons land bezochten, kan men zich soms een oordeel vormen hoe middelmatig, om niet te spreken van slecht, de doorsnêe-voorstellingen waren. Zacharias Conrad von Uffenbach, die in 1710 te 's-Gravenhage kwam, schreef over een door hem bijgewoonde opvoering van Télémaque, ou les Fragmens des modernes, tekst van Danchet en muziek van André Campra, als volgt:[49] Den 5en December (1710) gingen wir in etliche Buchladen und Abends um halb fünf Uhr in die Opéra den Telemach vorstellen zu sehen. Wir musten uns wundern als wir sahen, dass das Theater klein, das Orchester übel bestellt, die Acteurs, Vorstellung und alles gar schlecht war, denn wir hatten uns eingebildet dass an einem solchem vornehmen Orte, wo so viele vor-

nehme Leute und Ministers sich jederzeit aufhalten, auch die Opera viel besser sein müsse. Die beste Sänger waren Mad. Armand, so die Eucharis, Mr. Poussin, so den Telemach und Mr. Dun, so den Neptun vorstellte. Es war übrigens die Opera so schlecht, dass wir froh waren, als sie aus war. Die Französische Comödie gefiel uns alhier viel besser". En Charles Burney, die ons land omstreeks 1760 heeft bezocht en aan wien het smalende gevleugelde gezegde wordt toegeschreven, dat er hier geen andere muziek werd aangemoedigd dan "the jinging of bells and of ducats", dus slechts klokkenspel of geldgerinkel, was eveneens teleurgesteld in zijn verwachtingen van de Haagsche Opera.[50] Een Italiaansch schrijver de Pilati de Tassulo schreef[51] aan een vriend: „Als gij hier komt voor mijn vertrek, zal ik u niet voor uw genoegen naar den schouwburg brengen". En niet alleen kan deze buitenlandsche kritiek van meer dan betrekkelijke waarde zijn, daar ook bijvoorbeeld Justus van Effen evenmin malsch in zijn oordeel was, toen hij verhaalde van tooneelspelers, die geen tien woorden van hun rol kenden, of dronken optraden. Desniettemin was de Opera populair, niet het minst ook in de kringen van het toenmalige stadhouderlijke Hof, vooral in den tijd van Prins Willem V. De volgende advertentie in de 's-Gravenhaegse Courant van 25 Februari 1760 is ongetwijfeld karakteristiek:

„Aenstaende Saterdag den eersten Maart, zal de Compagnie Operisten in 's-Gravenhage ter occasie van de Gala der Geboorte verjaerdag van Haere Doorl. Hoogheyd, Mevrouw de Princesse Carolina, een Nieuwe Opera speelen, geïntituleerd: *Les Prodigieuse Effets de la Mère Nature.* Dit Treur-Bly-Eynde Spel is gemaekt van den Heer *Goldoni* en de Musicq door den beroemden *Joseph Scarlatti.*

Daer zullen nieuwe Decoratiën zijn, onder anderen een doorschynende Architecture van Jonise en Dorise Orden, met transparante Colommen, geïnventeerd door den Heer *Angieli.* Het gantsche Theater zal Geïllumineerd en met toepasselyke Emblemata's vercierd weezen. Tusschen de Actens zullen er Balletten zyn. De gemelde Compagnie

twyffeld niet, of het publicq zal ten uytersten voldaen zyn, zullende zy altoos haer uyterste best doen, om de Aenschouwers vergenoegen te geeven".

Wie er in de opera's zooal optraden en derhalve tot het vaste ensemble behoorden werd jaarlijks in het prospectus, dat bij het begin van het seizoen werd uitgegeven, vermeld. Zoo worden hier enkele namen medegedeeld uit het ensemble van 1775: Mesdemoiselles Le Roy, Première chanteuse, Fleury, Première chanteuse et duegne, Le Monroze, Première duegne. Tossier en L. Monroze, Secondes chantoises, en Sieurs Fleury, Premier Basse taille, Le Cler, Second Basse taille, Monroze, Premier Haute Contre en Merville, Second Haute Contre.

Behalve de op blz. 57 reeds vermelde verzamelingen tekstboekjes zijn er nog eenige periodieken verschenen, die de aandacht verdienen om de waardevolle gegevens, welke zij bevatten. Hier worde in het bijzonder genoemd L'Observateur des Spectacles ou Anecdotes Théatrales par M. De Chevrier, waarvan het eerste deel gedurende de maanden Januari, Februari en Maart 1762 is verschenen, doch op geen lang bestaan heeft kunnen bogen, aangezien de „spiritus rector" reeds op 3 Juli 1762 plotseling is overleden en met hem zijn periodiek. Kort daarop kwamen de Hollandsche Tooneel-Beschouwer en in 1764 en 1765 het Schouwburg Nieuws, die beide evenwel meer stof leverden ter beoordeeling van hetgeen in den Amsterdamschen schouwburg voorviel.

Kan derhalve gedurende de geheele achttiende eeuw van een Fransche Opera in den Haag worden gewag gemaakt, dit neemt niet weg, dat er telkens naast veel bloei, inzonderheid van de opéra-comique, die als een ware stortvloed haar productie voortdurend „op de markt" wierp, ook periodes van inzinking konden worden waargenomen. Het Théâtre Français bleef dan weliswaar bestaan, doch met een sterken voorrang in de richting van het tooneel. Een figuur als Jean Marie Collot d'Herbois, die later een fameuze rol in zijn vaderland heeft gespeeld tijdens de dagen der Revolutie en van de Nationale Conventie, was

een voornaam acteur, wien het aan grooten bijval in den Haag niet heeft ontbroken. Ook Mlle Thénard, aangekondigd als actrice du Premier Théâtre Français à Paris, heeft hier in haar groote rollen geschitterd.

In die dagen — sedert 1788 — was Johan Philip Meissner belast met de leiding van den Franschen troep in de Casuariestraat. Nochtans heeft Meissner de belangen van de Opera niet uit het oog verloren — daarvoor was hij zelf ook van huis uit te veel muzikant; hij was vroeger fagottist in het opera-orkest — en zoo kon omstreeks 1800 het op blz. 55 vermelde repertoire nog steeds worden gehandhaafd, telkens aangevuld met enkele nieuwe werken der opéra-comique. Een groot succes bleef ook hier Le Déserteur van Monsigny, waarover aanstonds (zie blz. 75) meer.

In 1801 kwam een nieuwe Fransche troep onder directie van Sieur Depoix. Deze versmaadde evenmin de nieuwe productie, zoodat onderscheidenlijk de opera's Les deux Journées van Cherubini en Le Calif de Bagdad van Boieldieu op 29 Augustus en 7 November 1801 haar intrede te 's-Gravenhage hebben gedaan. Maar of het aan den troep lag of dat de zaal in de Casuariestraat niet meer voldeed of aan de concurrentie in de Assendelftstraat behoeft hier niet te worden uitgemaakt. Een feit is, dat in 1802 het „Staatsbewind" ingreep en het noodzakelijk achtte, dat er een nieuwe schouwburg zou komen, beter en meer overeenkomende met de waardigheid van de residentie dan tot dusver.

Een comité werd gevormd, dat in overleg met het Staatsbestuur de beschikking kreeg over het voormalig paleis van den vorst van Nassau-Weilburg in het Korte Voorhout onder beding, dat aldaar wekelijks Fransche en Hollandsche voorstellingen zouden worden gegeven. Op snelle wijze werd het paleis tot schouwburg ingericht. Nadat de Franschen op Zaterdag 28 April 1804 hun laatste voorstelling in de Casuariestraat hadden gegeven met Le Médecin Turc, opera van Nicolo Isouard, gevolgd door het tooneelstuk Le Vieux Comédien en tot slot Le Maître de Musique, een episode, gezongen door François Tobi,

werd op Maandag den 30sten April d.a.v. de Nieuwe Haagsche Schouwburg geopend. Deze staat er nog, ofschoon eenige malen inwendig verbouwd en gerestaureerd.

De openingsvoorstelling was bestemd voor het Hollandsch tooneel, dat met medewerking van mevrouw Ziesenis-Wattier een opvoering gaf van Semiramis van Voltaire, in de vertaling van P. Pypers. Vier dagen later deden de Franschen hun intrede met La Dot, opera in drie bedrijven, gevolgd door Adolphe et Clara ou les deux Prisonniers, opera in één bedrijf, beide van Dalayrac. Bij de Fransche voorstellingen wisselden tooneel en opera elkaar wederom geregeld af. Die toestand bleef gehandhaafd, ook nadat kort daarop Koning Lodewijk Napoleon naar ons land kwam en eerst te 's-Gravenhage resideerde. In die dagen werden de troep en vooral het orkest aanmerkelijk verbeterd. Een groote rol speelde in die dagen Mlle Lobé, cantatrice, die ook de voornaamste figuur was in het door den Koning onderhouden ensemble onder den titel van Musique de Chambre du Roi. In 1807 vertrok Koning Lodewijk Napoleon naar Utrecht, waarheen zijn Musique de Chambre en ook zijn orkest, dat het praedicaat had van Chapelle du Roi, onder leiding van Charles Plantade, die behalve dirigent ook componist van naam was, hem volgde. De opera was toen even tot stilstand gekomen, echter niet voor langen tijd, want in 1808 kwam Meissner terug en gaf met een gezelschap van operisten den Hagenaars op 3 November van dat jaar een vertooning van Paul et Virginie van Rodolphe Kreutzer. Meissner bleef geregeld voorstellingen geven tot het einde van 1811. Hij droeg zelfs den titel van „Directeur prévilégé exclusif des spectacles français du Département des Bouches de la Meuse". En in dat jaar had hij tot tweemaal toe gelegenheid zijn gezag te manifesteeren: 1° op Zondag 9 Juni, „en réjouissance de la Fête donnée pour S. M. le Roi de Rome", toen de eerste voorstelling werd gegeven van La Rosière de Salency, ou la vertu recompensée, opera in drie bedrijven van A. E. M. Grétry. En voor de tweede maal op 15 Augustus, op 's Keizers verjaardag, met een opvoering

van Le Calif de Bagdad van F. A. Boieldieu. Toen de Keizer in October van dat jaar ons land bezocht en op 24 October met Keizerin Marie Louise 'smiddags te 's-Gravenhage aankwam, had Meissner kort te voren met ophef aangekondigd: „Les fêtes qui auront lieu pendant le séjour de Leurs Majestés Impériales et Royales dans cette ville exigeant beaucoup de préparatifs au Théâtre, il y aura relâche Demain Samedi 12 Octobre". Of er een galavoorstelling door Meissner's ensemble in die dagen is gegeven, vermeldt de geschiedenis niet.

In 1812 verdween Meissner van het tooneel; de Franschen zetten echter hun exploitatie voort als sociétaires en hielden het belangrijke repertoire in stand, aangevuld met Joseph en La Chasse du jeune Henry, beide van Et. N. Méhul, Richard Coeur de Lion, het meesterwerk van Grétry, e.a. In 1813 was reeds voor den 18den November aangekondigd de première van Le Prince de Catane van Nicolo Isouard, toen de groote voor ons land zoo gewichtige en onvergetelijke gebeurtenissen deze eerste opvoering onmogelijk maakten en het theater voor de rest van dat jaar gesloten bleef.

Inmiddels is Den Haag, behalve rijkelijk voorzien van al deze Fransche opvoeringen, niet gespeend gebleven van Duitsche, Italiaansche en Vlaamsche vertooningen, al droegen die doorgaans slechts een sporadisch karakter. Ook was in 1764 op de Luysenmarkt een Joodsch genootschap gevestigd, eenigszins identiek aan het later te noemen Amsterdamsche, doch veel vroeger en op veel kleiner schaal. Door het optreden van den procureur-generaal van het Hof moest het zijn werkzaamheden spoedig staken. De meeste der andere gezelschappen traden op in de nieuwe mooie schouwburgzaal in de Assendelftstraat, terwijl gedurende den kermistijd nog eenige tenten aan verschillende rondreizende troepen gastvrijheid verleenden. Het meerendeel van die gezelschappen was doorgaans ook te Amsterdam opgetreden, zoodat hier met de bloote vermelding van een en ander kan worden volstaan, daar thans een uitvoeriger bespreking van het achttiende-

eeuwsche opera-leven in de eerste stad van ons land volgt.

Over een vast opera-gezelschap, zooals Den Haag bezat, heeft Amsterdam in het grootste gedeelte van de achttiende eeuw eigenlijk nimmer kunnen beschikken. De Schouwburg, het belangrijkste Amsterdamsche theater, was en bleef bestemd voor het tooneel, al werd nu en dan tegen de oekase van 1683 in het gebruik voor de opera aan enkele vreemde troepen toegestaan. Het zangspel werd doorgaans door den schouwburg zelf verzorgd; men beschikte immers over een orkest, dat volgens de bestuurders voldoende in staat was om het instrumentale gedeelte dezer uitvoeringen te spelen. Van eenige opera-vertooningen op groote schaal door het schouwburg-ensemble zelf kon derhalve nauwelijks sprake wezen. Het is dan ook niet te verwonderen geweest, dat bij de viering van het eeuwfeest van den schouwburg op 7 Januari 1738 de muzikaal-dramatische kunst niet in het programma van den overigens zoo luisterrijken avond was opgenomen. Nochtans was er wel muziek op dien avond, waarvan het programma met een gedetailleerde beschrijving als waardevol document voor het nageslacht is bewaard gebleven. Niemand minder dan de wereldberoemde Italiaansche violist en componist Antonio Vivaldi had de muzikale leiding van het feest; balletten, van welke luister uitstraalde, werden vertoond, doch te vergeefs zoekt men naar eenig contact met de opera, het stiefkind der tooneelbezoekers. Want de allegorie, die in het op dien avond o.a. gespeelde gelegenheidsstuk van Jan de Marre, het zinnespel Het Eeuwgetijde van den Amsteldamsche Schouwburg rijkelijk haar deel had en nu en dan zelfs aan vocale solisten gelegenheid bood om door hun gezang uit te blinken, heeft met hetgeen men ook reeds in dien tijd onder opera verstond, niets gemeen. Of de opera-liefhebbers deze achteruitzetting als zoodanig zullen hebben gevoeld, meldt de geschiedenis niet. Maar zij konden zich eventueel troosten met de gedachte, dat de dramatische kunst over het algemeen in die dagen niet al te zeer in tel was. Ook van het tooneel viel

in die dagen weinig goeds en verheffends te zeggen. Alleen de balletkunst kon op een periode van bloei wijzen. Het publiek gedroeg zich ook dikwijls weinig voorbeeldig en de uitlating van Justus van Effen,[52] die in 1733 beleefde, dat in de loges tijdens de voorstelling, door de bezoekers zóó werd gepraat, dat eindelijk van het schellinkje werd geroepen: Houd je bek daar in de Logie! staat niet als een unicum daar. Hoe het zij, noch het tooneel, noch de opera bloeide als zuivere kunstuiting in den Amsterdamschen schouwburg omstreeks het midden van de achttiende eeuw. De schouwburg werd bezocht als plaats van louter amusement; aan kunstgenot of iets dergelijks werd bij het overgrootste gedeelte van het publiek nauwelijks gedacht. Wegens den nood der tijden — misschien ook wel op sterken aandrang van de kerkelijke partij — werd de schouwburg op 1 Mei 1747 gesloten en het duurde tot 28 September 1749, aleer de deuren weer open gingen. Ten aanzien van vreemde gezelschappen, inzonderheid operatroepen, waren de regenten nu wat concilianter gestemd. Vast staat, dat in 1752 een Italiaansch opera-gezelschap onder leiding van zekeren Giordani een aantal vertooningen heeft gegeven. Middelerwijl ondervond de Schouwburg ook concurrentie van een ander theater, dat in de geschiedenis van de Amsterdamsche opera bekendheid verwierf. Het gebouw stond weliswaar niet binnen de stadsgrenzen, ten gevolge waarvan het buiten de Amsterdamsche jurisdictie viel, ongeveer op dezelfde wijze als meer dan een halve eeuw vroeger de Opera te Buiksloot, doch de bezoekers van den schouwburg aan den Overtoomschen weg — aldaar was de plaats van het nieuwe gebouw — werden voor een groot gedeelte uit Amsterdammers gerecruteerd. Het gebouw werd door Franschen in 1752 opgericht aan den Overtoomschen Weg, in het Fort de Eendragt, of de gewezen Porceleinbakkerij op grondgebied van Amstelveen ter plaatse waar thans nog het gesticht de Eendracht staat. Aan het theater gaf men den naam van Blankenburg, waarschijnlijk verband houdende met het feit, dat de onderneming gefinancierd werd door zekeren

Blankers, die samenwerkte met den Franschen tooneelleider Garnier. De bedoeling was om in die zaal, welke naar de Nederlandsche Jaerboeken[53] schitterend was ingericht en gedecoreerd, en ook naar het oordeel van Jacob Bicker Raye[54] tot de merkwaardigste „voorvallen" van Amsterdam behoorde, naast tooneelvoorstellingen en balletten ook opera's te geven. De troep, die aldaar gedurende het voorjaar en het najaar moest spelen, zou een gedeelte van den winter in Gent of in Antwerpen optreden. Toen het tusschen Blankers en Garnier niet scheen te vlotten, traden incidenteel nog zekere Du Plessis en François Quinault als medewerkers van Blankers op. Aan de mooie plannen werd plotseling een einde gemaakt door een hevigen brand die op den 12den Augustus 1754 tegen half elf 's-avonds uitbrak en het geheele Fransche theater binnen enkele uren in de asch legde. De Amsterdamsche brandweer, die vóór de gesloten Leidsche Poort verscheen om hulp te bieden bij het blusschen, moest onverrichter zake terugkeeren. De oorzaak van den brand kon niet worden vastgesteld. Natuurlijk spraken vele lieden van een „goddelijke wraakneming" en een ingrijpen van de Voorzienigheid. Waarschijnlijk was de betimmering van het gebouw geschroeid door de vlam eener kaars. De vertooning van dien 12den Augustus had bestaan uit de comédie Le Misanthrope van Molière en de „Soeurs Rivales", opéra-comique of comédie chantée van La Ribardière. Ondanks dezen tegenspoed lieten de Franschen den moed niet zinken en zochten een andere plaats om hun spelen voort te zetten. Zij meenden die te hebben gevonden aan den Amstel buiten de Utrechtsche Poort, op een terrein achter de herberg „de Bergervaerder Kamer", eveneens buiten het rechtsgebied van Amsterdam, waar reeds naar de mededeelingen van Jacob Bicker Raye[55] eenige jaren te voren opera's waren gegeven, waarschijnlijk door Duitschers. Zij wilden op dit terrein een tent opslaan en kondigden hun eerste voorstelling aan tegen 11 September 1754. Doch de eigenaar van de herberg, beducht voor brandgevaar, stak er een stokje voor en verhinderde het

optreden der Franschen op deze aanvankelijk overeengekomen plaats. De Franschen echter, andermaal voortvarend, gingen terug naar den Overtoomschen Weg, waar zij dicht bij het oude Blankenburg op het erf „de Rob" nabij de puinhoopen van het verbrande theater een tent opsloegen en daar op 1 September 1754 hun openingsvoorstelling gaven. Dit voorloopige theater hield het echter goed uit. De geschiedenis maakt verder melding van een geheele familie Bocard, moeder, dochter en zoon, die aldaar in de verschillende emplooien van de opera en het ballet hebben uitgemunt en in het bijzonder van den troep „Sieur Frédéric", eigenlijk Frédéric Sluyter, die met een kinder-ensemble de Amsterdammers in 1761—1762 — en ook later de Hagenaars -- in verrukking heeft gebracht. Frédéric organiseerde abonnementsvoorstellingen voor twee en dertig vertooningen gedurende vier maanden, te beginnen 1 Januari 1762, nadat de vertooningen van de bekende opera Le Cadi dupé van P. A. Monsigny kort na de première te Parijs, gedurende December 1761 een geweldig succes hadden behaald. De beide dochters van Frédéric, Charlotte en Caroline, die reeds in 1758, toen onderscheidenlijk negen en zeven jaar oud, door haar optreden in een ballet Pygmalion of Het Beeld bezield door de Liefde in den Amsterdamschen schouwburg de Amsterdammers tot geestdrift hadden vervoerd, waren nu de eerste krachten van de onderneming van haar vader. Caroline zong en speelde doorgaans de mannenrollen. Het repertoire vermeldt o.a. de opéra-comique George et Georgette van Charles G. Alexandre.

Toen het succes van Frédéric zich consolideerde, verhuisde hij met zijn gezelschap naar den voormaligen Vauxhall aan den Overtoomschen weg, dichter en nog gunstiger bij de stad gelegen. Deze zaal werd vervolgens in het voorjaar van 1762 verbouwd. In dien tusschentijd begaf Frédéric zich met zijn gezelschap eerst naar Rotterdam en daarna naar Haarlem, waar zij een aantal tooneel- en operavoorstellingen gaven, aanvankelijk in een tent en later in volledige samenwerking met het Haarlemsche Gemeente-

bestuur in een zaal aan den Coudehoorn. De vertooningen op Zaterdagavond aldaar gegeven lokten ook veel bezoekers uit Amsterdam. Middelerwijl kreeg Amsterdam een prachtig vernieuwd theater aan den Overtoomschen weg, dat op 26 Mei 1762 heropend werd door Sieur Frédéric met een voorstelling van twee opera's, n.l. La Servante Maîtresse (La Serva Padrona), de vermaarde opera van Giovanni Battista Pergolesi, in de Fransche tekstbewerking van Baurans, en Blaise le Savetier, F. A. D. Philidor's eersteling op den tekst van Sedaine. Er was ook een groot ballet, verzorgd door den Sieur St Léger en het is onnoodig te zeggen, dat de beide meisjes Frédéric, Carolina en Charlotte, zich hebben uitgesloofd om mede te helpen aan het groote succes van dezen avond. De Observateur des Spectacles (zie blz. 60) geeft een tamelijk nauwkeurige en geregelde opsomming van het verdere repertoire, dat in menig opzicht een gelijkenis vertoont met het op blz. 55 vermelde van het Haagsche ensemble. Bijzondere aandacht verdienen stukken van Charles Simon Favart en van diens vermaarde spiritueele gemalin, als zangspelen vaak onderlijnd met belangrijke muziek; onder deze worden speciaal genoemd Les Ensorcelés, met de muziek van Harny, en Ninette à la Cour, waarvan Eg. Rom. Duni het muzikale gedeelte heeft verzorgd.

Heel lang heeft Sieur Frédéric zelf het bedrijf niet voortgezet. Zijn gezelschap loste zich op in een ander ensemble onder directie van Dallainville en Brochard, dat niet alleen treur-, blijspelen en balletten gaf, maar ook Italiaansche en Fransche opera's ten tooneele bracht. Men was er ten zeerste mede ingenomen. De Amsterdammers stroomden er driemaal per week heen, om Dallainville, dien men zelfs boven den beroemden Le Kain stelde, of den Haagschen zanger Duguai, te hooren. Ook dit opera-theater kon echter geen stand houden. Het repertoire is niet met zekerheid vast te stellen, doch het zullen vermoedelijk opera's van Dalayrac, Grétry, Paisiello en andere tijdgenooten zijn geweest, die aan den smaak van het publiek beantwoordden.

Over het algemeen immers begon de opera populair te worden. Er ontstonden zelfs allerlei liefhebberij-tooneelen, waarbij het zangspel een groote plaats werd ingeruimd. Rogge[56] schrijft over vermogende Portugeesche joden, die omstreeks 1750 een Spaansch tooneel oprichtten, waar men, behalve stukken van Calderon en Morette, ook uit het Fransch vertaalde opera-bouffes opvoerde. Buiten de leden van dit gezelschap had niemand toegang, tenzij men door een hunner werd geïntroduceerd. De vrouwenrollen werden door mannen vervuld.

Er waren nog eenige andere tooneel- en opera-gezelschappen omstreeks dien tijd door liefhebbers opgericht en spoedig tot bloei geraakt, doch hierover zal, evenals over de verdere ontwikkeling van het Fransche theater, welke door dr J. Fransen[57] uitvoerig is beschreven, later worden gesproken.

In den schouwburg aan de Keizersgracht volgden inmiddels de Italiaansche ensembles elkander geregeld op. Hierboven werd dat van Giordani in 1752 reeds vermeld. Na hem kwamen nog troepen van Santo Lapis, van Ferrari en van Gurini. In den winter van 1760—61 verscheen d'Amicis met een gezelschap, dat aanvankelijk uit drie kunstenaars was samengesteld, d'Amicis zelf, zijn dochter benevens den heer Singoni. Het gelukte hun velen in verrukking te brengen. Oud en jong, arm en rijk lokten zij tot zich en al verstonden de meesten hun taal niet, het spel alleen drukte zoo zeer alle gemoedsaandoeningen uit, dat men hen ten volle begreep. Jan Punt en M. Corver, beiden geschiedschrijvers over ons tooneel, wedijverden in dithyramben. Punt schreef „dat zij uitstekend goed waren". Corver verhaalt van d'Amicis, dat men hem voor een God aanzag. „Ieder sprak met de uiterste verrukking van deze Acteur; de Grooten deden hem alle politessen, en hij kon zig beroemen, dat hij bij iedereen met het eerste genoegen gezien was, en aan zijn talent alle regt gedaan werdt, dat hij hadt kunnen verwagten". Men vond, dat hij bij alle artistieke qualiteiten ook een man was, „die de zaken in den

grondt verstond", gesteund door zijn even begaafde dochter. Maar het sprak van zelf, dat zij met hun drieën geen groote opera konden geven. Hij moest om het welslagen van zijn onderneming te verzekeren een aantal „voortreffelijke sujetten" aan zich verbinden.

Dit alles maakte op d'Amicis veel indruk, zoodat men weldra te Amsterdam gelegenheid had op alle Dinsdagavonden een goede opera te genieten. Spoedig kregen d'Amicis' opvoeringen een zóódanige renommée, dat ze de Hollandsche voorstellingen, vooral die op de voorafgaande Maandagavonden, tot schade strekten. D'Amicis bleef flink aanpakken, het corps van opera-zangers en zangeressen, onder wie Magalli het voortreffelijkst moet zijn geweest, was van het beste gehalte, de met zorg gekozen costumes werden uitermate geprezen, enz. enz. Kortom, alles scheen voor d'Amicis „botertje tot den boom". Maar het pad van den opera-directeur gaat niet voortdurend over rozen, zelfs al zijn er geen beslommeringen van financieelen aard. Dat ondervond ook d'Amicis nog vóór het einde van het speelseizoen, waarin het operapersoneel het karakter droeg van een steeds vlottende bevolking. Het in de geschiedenis der Amsterdamsche Opera als Davia-schandaal bekend staande incident zou de Opera in opspraak brengen en d'Amicis het grootste leed berokkenen. Aanleiding tot het conflict gaf de eerste chanteuse of cantatrice Madame Davia, die in de maand Maart 1761 in eenige voorstellingen is opgetreden. Van haar komst te Amsterdam af vlotte het niet tusschen den directeur en deze prima-donna, die zeer aanmatigend in haar gedragingen was en daarentegen slechts over een zeer middelmatig stemgeluid en onbeduidend speeltalent, waarin vriend en vijand overeenkwamen, beschikte. Maar zij had, volgens de zegslieden, andere voortreffelijke vrouwelijke qualiteiten: „De schoonheid van haar oogen, de wellust van haar mond, haar trotsche en vorstelijke gestalte, het pralen met haar onbeschaamd mooi", dit alles had een tooverachtige uitwerking op allen, die met haar in aanraking kwamen. Haar wil was hun een wet. Men zag

in haar een vrouw van aanzienlijke geboorte, die overal met haar spel eer en roem had ingeoogst, terwijl zij integendeel naar alle waarschijnlijkheid in Parma, haar geboorteplaats, als coiffeuse een bestaan had gevonden. In Milaan stond zij in geen goeden reuk, wegens gemaakt bankroet en in Genua was men niet bijster met haar ingenomen; zij speelde aldaar „l'opéra au mécontentement de tout le monde et surtout de l'orquestre qui enrageait beaucoup d'estre obligé d'accompagner une personne sans oreille, que de plus elle n'y vivoit que de ses intrigues amoureuses, et son époux étoit petit colporteur". De laatste was ook hier in haar gezelschap en speelde naar de zegslieden ook hier een dubbelzinnige rol.

Tusschen d'Amicis en de zangeres kwam het tot een conflict, toen zij eenige malen opzettelijk van een repetitie weg bleef, hetgeen door den directeur als contractbreuk werd beschouwd. Om nu de tegen 31 Maart aangekondigde opera-voorstelling van een nieuw werk niet te doen mislukken droeg d'Amicis de rol van de onwillige zangeres aan zijn dochter op, die naar het oordeel zelfs van d'Amicis' tegenstanders de rol beter zou kunnen zingen dan Madame Davia.

Toen echter op den avond van de première de voorstelling zou beginnen, trad vóór het begin der opvoering een groepje jongelui, behoorende tot de Amsterdamsche „jeunesse dorée" de zaal binnen, aan wie echter nog niet kon worden bemerkt wat zij in het schild voerden. Immers zij beschikten over „die bedaardheid, die een hoop sotten bezielt, wanneer zij de tugtroeden ontsnapt zijn". Nauwelijks echter nadat d'Amicis' dochter en niet madame Davia ten tooneele verscheen, riepen de jongelui als in koor „ba, ba, ba, vertrek maar, laat Davia komen, basta!" En onder aanvoering van kapitein ter zee de Wildt hieven zij een fluitconcert aan, sisten, stampvoetten, enz. kortom het was een helsch lawaai, dat niet tot bedaren scheen te kunnen worden gebracht. Verschillende deftige personen uit het publiek schenen hun fatsoen volkomen te hebben verloren; er werd een veldslag in de zaal geleverd, aan welken

zelfs eenige in allerijl toegeschoten gerechtsdienaren geen einde schenen te kunnen maken. „Houd u fatzoen Heeren, foei! schaamt gij u niet" werd uit de galerij der tienstuiversplaatsen geroepen. Het gejoel duurde echter voort; men schreeuwde om Davia en de opvoering van een ander stuk, la Nitteti. Toen verscheen d'Amicis ten tooneele; hij klapte in de handen en verklaarde, dat hij aan beide eischen niet zou voldoen. Dit was geen olie op de golven, daar het tumult opnieuw begon onder het geroep van Davia en la Nitteti. Na eenige minuten werden de kaarsen vóór het tooneel uitgeblazen en het scherm zakte, ten teeken dat de voorstelling was geëindigd.

Begrijpelijkerwijs begon daarna de „pret" eerst recht, ofschoon niet meer binnen de muren van den schouwburg. Maar het aantal schotschriften, ingezonden stukken, advertenties, in één woord alle publiciteitsmiddelen werden te baat genomen om de zaak recht te zetten. J. H. Rössing vermeldt in een brochure[58] niet minder dan 12 schotschriften of libellen, van welke een tweetal onder den titel van „Gramschap van Apollo, verwekt door 't schenden van zyn Tempel" wel het belangrijkst is en het nageslacht bij lezing veel voldoening verschaft. De zin voor allegorie, ontleend aan de fabelleer, bleek in die dagen nog zeer levendig te zijn. Venus en Cupido, als verzoenende elementen spelen een niet minder gewichtige rol dan Apollo, Thalia en Mercurius. Na al het geharrewar werd het een blij einde voor d'Amicis, daar zijn lastige tegenstanders zich naar 's-Gravenhage begaven waar zij in een advertentie in de 's-Gravenhaagsche Woensdagsche courant van den 22sten April No. 48 alle schuld van zich afwierpen en verklaarden, dat „la Pièce la Nitteti et la Davia fut demandée par Grand nombre de Messieurs et autres Amateurs de l'Opera et que Madame Davia et son Mari sont des braves gens, soutenus par des honnêtes Gens, sans reproches et sans interêt. Uiteraard was het libel „De gramschap van Apollo" volgens hen „faux et calomnieux".

De vrede werd ten slotte hersteld door de „Vrede Bazuin of Plichtschuldige Vermaning tot Eendragt aan alle de

GRAMSCHAP VAN APOLLO.

En Straf op deszelfs Razende GRAMSCHAP.

Voorgevallen op Dingsdag den 31 Maart 1761. onder het Speelen van de OPERA; dog onverzoenbaar by VENUS en CUPIDO.

Gedrukt voor den Zachtmoedige
OPERATEURS.
En zyn by alle Boekverkoopers te bekomen.

GRAMSCHAP VAN APOLLO,

Verwekt door 't ſchenden van zyn Tempel.

Voorgevallen op Dingsdag den 31 Maart 1761. onder het Speelen van de

OPERA,

dog gelukkig verzoent

door

VENUS EN CUPIDO.

Gedrukt voor den Autheur,
en zyn by de meeſte Boekverkoopers te bekomen.

schrijvers, die hunne pennen op het papier hebben gesteld over de bewuste beroerte den 31 Maart in de Opera voorgevallen; benevens eene aantooning der gevaren welken uit zoodanig een zaak voor het algemeen te duchten zijn". Dit geschrift, de oproerigen niet weinig aan de kaak stellend, maande tot vrede aan en daarmee was het uit. D'Amicis kon zijn vertooningen rustig, ook in het volgende seizoen, voortzetten.

Leidde dus dit incident tot een blij einde, droevig en zeer treurig was de afloop van een andere gebeurtenis, in welke de Opera werd gemengd, t.w. de noodlottige schouwburgbrand van 11 Mei 1772, waarbij het Vlaamsche operagezelschap van Neyts ten nauwste is betrokken geweest.

J. F. D. Neyts begon zijn carrière als procureur te Brugge, maar zijn liefde en flair voor het tooneel en de opera dreven hem in de richting dezer kunst, zoodat hij een groot ensemble oprichtte en daarmede reizen ondernam. Hij koos zijn repertoire ook met groote zorg en trof het bijzonder gelukkig, dat de Fransche opéra-comique zoowel te Parijs als elders in die dagen zeer en vogue was. Dichters als Favart, Sedaine, Anseaume e.a. waren gezochte librettisten voor componisten van even ongewoon talent, zooals Monsigny, Grétry, Gluck, Philidor, Gossec, enz. Vele dezer werken waren door Neyts zelf in het Nederlandsch vertaald; ook schreef hij zelf eenige libretto's, voor welke zijn broeder Toussaint Neyts de muziek componeerde. Met zijn gezelschap Vlaamsche „operisten" kwam Neyts sedert 1768 ieder jaar naar het Noorden, voornamelijk naar Amsterdam, waar het tooneelseizoen in den Schouwburg doorgaans in het begin van Mei officieel werd gesloten. Neyts betrok dan eenige dagen later den Schouwburg, zeer ten genoege van vele Amsterdammers, onder wie in grooten getale uit de voorname kringen van de eerste stad des Rijks. Scheurleer[59] vermeldt een lijst van acht en veertig werken met de namen van de componisten en zoo mogelijk van de tekstdichters, van de opera's, onder Nederlandschen titel, van Neyts' repertoire; zij is ont-

leend aan de tekstboekjes, welke voor deze uitvoeringen speciaal werden gedrukt. Het meerendeel daarvan is voorzien van het jaartal 1769. Onder die werken worden hier in het bijzonder gereleveerd: Den bedroogen Bailluw (Le Cadi dupé), de Deserteur, de Koning en de Pachter (Le Roi et son Fermier) en Rosa en Colas, allen van Monsigny, de Pragtige of de Grootmoedige Minnaar (Le Magnifique), Lucille, De twee Gierigaards (Les deux Avares) en Zemire en Azor, allen van Grétry, De Paardesmit (Le Maréchal ferrant) en Den Soldaat Toovenaar (Le Soldat Magicien) van Philidor, Reken niet zonder uw weerd (Toinon et Toinette) van Gossec, De onverwachte ontmoeting (La Rencontre imprévue) van Gluck, enz . .

Men ziet dat Neyts' repertoire niet al te zeer verschilt van dat der Franschen van 1774 in den Haag en op blz. 55 vermeld. Vooral de Deserteur van Monsigny op den tekst van Sedaine was een groote attractie, evenals te Parijs, waar deze opera sedert de première aldaar op 6 Maart 1769 meer dan honderd achtereenvolgende opvoeringen beleefde. Koning Louis Philippe heeft dit stuk, dat als een meesterwerk werd beschouwd, in 1843 opnieuw laten opvoeren. Het haalde toen negentig vertooningen. Heinrich Heine schreef er uitermate opgetogen over in Mei 1844:[60] „Hier ist echt französische Musik, die heiterste Grazie, eine harmlose Büsse, eine Frische, wie der Duft von Waldblumen, Naturwahrheit, sogar Poësie. Ja letztere fehlt nicht, aber es ist eine Poësie ohne Schauer der Unendlichkeit, ohne geheimnisvollen Zauber, ohne Wehmut, ohne Ironie, ohne Morbidezza, ich möchte fast sagen: eine elegant bäuerische Poësie der Gesundheit". Heine vergelijkt Monsigny's opera met een schilderij van Jean Baptiste Greuze. In 1853, 1877 en 1891 heeft men de opera telkens weer te voorschijn gehaald en nooit ontbrak het succes. „Wel een bewijs", zegt Scheurleer terecht, „dat wij hier een eersterangs kunstwerk voor ons hebben".

De Deserteur was ook de opera, die op het programma stond van de voorstelling van 11 Mei 1772, nadat het opera-seizoen van Neyts twee dagen te voren in den Schouw-

burg een aanvang had genomen. „De qualyk bewaerde Dogter" (La Fille mal gardée), een geestige parodie van Mme Favart en Lourdet de Santerre met de muziek van Duni ging dien avond als „lever de rideau".

In het laatste bedrijf van De Deserteur vatten de smeerkokers vuur, hetgeen op de decors oversloeg en binnen weinige minuten stond het geheele gebouw in lichtelaaie. Enkele uren later was de schouwburg er geweest en onder de puinhoopen lagen achttien lijken bedolven. Een volledige beschrijving van de ramp en de namen van de slachtoffers, onder wie enkelen uit de zeer gegoede Amsterdamsche kringen, vindt men vermeld in het boek van Wybrands.[61]

Uiteraard leverde deze tragische gebeurtenis stof tot schier ontelbare polemieken, zoowel in de dagbladen als in de schotschriften, in ons land met zijn onbeperkte vrijheid van drukpers steeds een zeer geliefd artikel. En het spreekt wel bijna vanzelf, dat de Opera het als de zondebok moest ontgelden. Overbekend is onder de zes en negentig, op deze ramp gemaakt, één getiteld: De klaagende Amsterdamsche tooneelspeeler, waarvan de laatste regels luiden:

Vraage
Wat was de reede dat de Schouwburg raakte in Brand,

Antwoord
Omdat de *Zotheid* hier een *Opera* bracht in 't Land.

Voor hen die dit niet duidelijk mochten vinden, heeft de dichter er in een noot het volgende bijgevoegd: „Voor de Zotheid, moet hier genoomen worden, de Eerste Uitvinding, of Uitvinding der Operaas; want zoo die *Laffe* en *Zotte Spellen* niet uitgevonden waaren, zouden die hier ook niet in gebruik geraakt zijn; daarom moet men van de laatste *Oorzaak*, tot de eerste *Oorspronk* terug keeren; dan zal dus doende, men zien; dat zoo 'er geen Opera vertoont was, de Schouwburg na alle waarschijnlijkheid! noch in zijn voorgaande situatie zou geweest zijn; eenige ongehoorde en buitengewoone Ongelukken uitgeslooten".

Word bekend gemaakt dat de Loges, Bak en Gaandery, zullen blyven op de tegenswoordige Prys, dog zal de Schellings-Plaats van geen gebruyk zyn.

OP MAANDAG

Den 11*den May*, 1772,

Zal

Ten voordeele van het

Weez- en Oudemannenhuis,

Op den

SCHOUWBURG

IN DE NEDERDUITSCHE TAALE

VERTOOND WORDEN

D E

QUALYK BEWAARDE DOGTER,

OPERA in een Deel.

Het Muſicq door den Heere DUNY.

En na het zelve

D E

DESERTEUR,

GROOTE OPERA in drie Deelen.

Het Muſicq door den Heere MONSINI.

Ten 6 uuren preçys op het Tooneel.

Te Amſteldam, by IZAAK DUIM, op den Cingel, tuſſchen de Warmoesgracht, en de Drie-Koningſtraat.

Affiche van 11 Mei 1772

En wat dunkt u van het volgende poëem(?) aan het adres van Neyts en de zijnen:

Geen *Taal*, geen *Dichtkunst* zedenspel,
Noch leerzaamheid; maar ontucht, wel,
Lag in uw Zinspel opgeslooten,
Daarom blijft gij met recht verstooten;
Vertrek dan vrij in eeuwigheid,
Uw losheid werd genoeg beschreid.
Wel Honderd Amsterdamsche monden,
Die in den Schouwburg voedzel vonden,
Hebt gij hun Spijs en Drank ontrukt!
En door uw' Op'ra onderdrukt.

Dat onder deze omstandigheden Neyts het moest ontgelden en voorloopig te Amsterdam zoo goed als geen kans meer maakte, spreekt bijna vanzelf.

Na een paar concerten te hebben gegeven in het logement Het Wapen van Amsterdam en in de zaal boven de Manege vertrokken zij in Juni naar Haarlem, ook nog in dichtmaat uitgeleide gedaan door de Amsterdammers, blijkens het volgende gedicht:

Geluk o Haarlem dan, 'met deezen Operist!
Die het muziek verstaat gelijk den Violist,[62]
Die op den Nieuwenbrug verrukkend zich laat hooren.

Toch moet men in deze actie niet meer zien dan een uiting van haat en jaloezie van de zijde der tooneelspelers, die uit het noodlottige voorval venijn meenden te kunnen zuigen en winst voor henzelven te behalen. Dat het gros der Amsterdammers er, in het algemeen gesproken, niet op inging, blijkt wel uit het feit, dat, toen Neyts werd toegestaan om gedurende de kermis in een tent te komen spelen, zijn voorstellingen uitermate druk bezocht werden. Daarna betrok Neyts den schouwburg aan den Overtoomschen weg, waar hij eveneens met enorm succes van October 1772 tot April 1773 niet minder dan zestig voorstellingen in abonnement heeft gegeven. Het succes was van dien aard, dat Burgemeesteren van Amsterdam Neyts

reeds in het voorjaar van 1774 vergunning verleenden om op het Leidscheplein vlak voor den in aanbouw zijnden nieuwen Stadsschouwburg — het gebouw aan de Keizersgracht werd niet meer ter plaatse opgetrokken — een houten tent op te slaan, terwijl zij hem een voorschot van 500 gulden gaven als tegemoetkoming in zijn groote onkosten voor zijn decors. Natuurlijk moest Neyts een derde gedeelte van zijn recette afstaan aan de Godshuizen en bovendien dertig gulden per spel voor de armen van Amstelveen afzonderen. De Rijswijksche Vrouwendaagsche Courant (zie blz. 55) vermeldt hetzelfde repertoire als hierboven genoemd en bovendien — in de Nederlandsche vertaling — Mimi in 't Hof, een opera van Duni, De meid Juffrouw (La Serva Padrona) en De Muziekmeester van Pergolesi, De bedrogen Voogd van Nicolo Isouard en De Koopman van Smyrna, waarschijnlijk van J. A. Just. Scheurleer[63] vermeldt eenige aardige bijzonderheden, door hem ontleend aan voormelde Rijswijksche Vrouwendaagsche Courant, volgens hem een sterk „schandaalachtig" blaadje: „De Rijswijksche geeft getrouw verslag van de bezoekers van den tweeden rang. Dàn ziet hij er *een duyve Mama, verzeld van twee Bosgodinnen met hooge kapsels*, dàn bewoonsters van den Berg Yda, die kommetjes pons drinken, dàn lawaaimakende Sabbathskinderen. Maar telkens hooren wij toch ook iets over de uitvoering. De eerste zangeres wordt zeer geroemd. Uit een brief van S. Rivier, naar aanleiding van den brand, weten wij dat de vrouw van Neyts „een wijf was dat 'er tamelijk smakelijk uitzag". Zij schijnt een der eerste krachten van het gezelschap te zijn geweest. Doch ook andere medespelenden worden genoemd. En in het bizonder wordt het decoratief geprezen. In Februari 1774 b.v. een *Nieuwe transpirante* (sic) *decoratie*, voorstellende een tooverpaleis, en later een Italiaansche straat. Toen deze voor het eerst zichtbaar werd, barstte een luid handgeklap los. De conclusie is dan ook, dat de voorstellingen nog zoo kwaad niet waren.

In Mei 1774 werd Neyts' contract tot Augustus verlengd en daarna werden hem nog eenige voorstellingen gegund.

J. H. Rössing schrijft in zijn Geschiedenis der stichting en feestelijke opening van den Schouwburg op het Leidscheplein te Amsterdam,[64] dat men Neyts' verzoek telkens te gereeder toestond, omdat men zijn tent te zeer noodig had voor het proefspel van nieuwe acteurs en actrices voor den weldra gereed komenden nieuwen Stadsschouwburg. Immers na den brand werd, gelijk reeds is medegedeeld, de schouwburg aan de Keizersgracht niet herbouwd. De grond werd verkocht aan het R.K. Oude Armenkantoor, dat aldaar heden ten dage nog zijn zetel heeft, en na veel wikken en wegen werd besloten tot den bouw van een nieuwen schouwburg op het Leidscheplein, die gedurende de eerste eeuw van zijn bestaan bekend stond als de „houten kast op het Leidscheplein" en eerst in 1872 van een steenen ommanteling werd voorzien, om ten slotte gelijk zoo veel van zijn voorgangers en tijdgenooten in den nacht van 19 op 20 Februari 1890 eveneens den vlammen ten prooi te vallen. Neyts werd gedurende de zomermaanden van 1774 door het gemeentebestuur voortdurend met onderscheiding behandeld, zóó zelfs, dat, toen in Mei 1774 Abt en Schrötter in het logement Het Wapen van Amsterdam Hoogduitsche opera's opvoerden, dezen terstond op last van het gemeentebestuur werd aangezegd hun vertooningen te staken, op grond der resolutie van 1683!, zoodat deze Abt en Schrötter genoodzaakt waren in Juli van dat jaar in Buiksloot en in het laatst van Augustus achter het Rechthuis in de Watergraafsmeer hun tenten op te slaan. Doch zelfs met al deze égards van Burgemeesteren kon Neyts den nieuwen schouwburg niet halen. Hij mocht niet langer dan den 1sten September spelen en den 23sten Augustus gaf hij in zijn tent op het Leidscheplein zijn laatste voorstelling.

De muzikale leiding in den nieuwen schouwburg werd toevertrouwd aan Bartholomeus Ruloffs, die als eerste opdracht van de gecommitteerden een machtiging ontving om de beschadigde muziek van den ouden schouwburg te verscheuren, de onvolledige aan te vullen en om nieuwe aan te koopen. Op den avond van de feestelijke opening

Bartholomeus Ruloffs, ± 1735—1801

van den nieuwen stadsschouwburg op Donderdag den 15den September 1774 des avonds ten vijf uren werd ten aanhoore van een „illuster geselschap" van genoodigden een programma uitgevoerd, bestaande uit slechts twee nummers, t.w.:

I. Inwijding van den Amsteldamschen Schouwburg door Bartholomeus Ruloffs en
II. Jacob Simonszoon de Rijk, treurspel door Mevrouw Lucretia Wilhelmina van Merken.

Thans was de opera dus, in tegenstelling tot de viering van het eeuwfeeest in 1738 (zie blz. 64), eenigszins gelijkwaardig behandeld, want de Inwijding, met hare vele allegorische sujetten droeg een uitgesproken opera-zangspelachtig karakter. Opmerkelijk is zeker wel, dat op het programma van dien avond, die twee dagen later voor het publiek is herhaald, bij de Inwijding de naam van den tekstdichter is weggelaten. Het vermoeden, dat Ruloffs ook het libretto van dien inwijdingsavond heeft vervaardigd, lijkt niet ongegrond. Niet onvermakelijk is het excuus op het programma, dat oorspronkelijk J. Duim voor Apollo zou hebben gespeeld, doch dat deze op zijn verzoek in Juni 1774 hiervan werd vrijgesteld „vermits zijne hooge jaaren, manquement van Memory en duyselinge, voornamelijk bij het nederdalen in de wolk, hem zulks ondoenlijk maakte".

Welk een ijverige en krachtige figuur Bartholomeus Ruloffs is geweest, hoe ver hij leiding heeft gegeven aan het Amsterdamsche muziekleven in het laatste kwartaal van de achttiende eeuw is hierboven reeds aangeduid bij de vermelding van eenige zijner opera's, die stellig van groote oorspronkelijkheid hebben getuigd en het zal later nog blijken als er van de opera-vertooningen in de Nederlandsche taal in den Stadsschouwburg sprake zal wezen.

Behalve de Italiaansche en Fransche gezelschappen werd hierboven (blz. 80) reeds met een enkel woord het ensemble van Abt en Schrötter genoemd, een troep Duitsche „operisten", die herhaaldelijk te Amsterdam of in de onmiddellijke nabijheid der stad, en ook in den Haag zijn opgetreden. Hun repertoire was ook al niet veel

verschillend van dat der Fransche ensembles en van dat van Neyts. Zemire und Azor, der Deserteur, Rose und Colas, Der Prahler ohne Geld werden op een in het Duitsch vertaalden tekst met even veel bravour en gloed gezongen als in het oorspronkelijke Fransch of in de Nederlandsche bewerking. De muzikale talenten van Mevrouw Abt en van Pilotti, twee sterren van het ensemble, hebben blijkens de overlevering vele bezoekers getrokken. Toch hebben ook zij het op den duur niet kunnen volhouden.

Onder de liefhebberijgezelschappen, die van zich deden spreken, was een tooneelgezelschap „Kunstmin spaart geen vlijt". Evenals het Spaansche ensemble, door Portugeesche joden opgericht (zie blz. 69) werd het geboren uit den drang en het verlangen van vele stadgenooten naar goede tooneel- en opera-vertooningen buiten den Stadsschouwburg en, zonder daarvoor den kermistijd of de periode, dat de schouwburg gesloten was af te wachten of buiten de stadswallen te moeten gaan. Deze liefhebberij-gezelschappen handhaafden het sociëteits-karakter op zeer strenge wijze en vielen daardoor buiten het bereik van de Regenten van den schouwburg. „Kunstmin spaart geen vlijt" begon zijn werkzaamheden in de zaal van het Wapen van Amsterdam, maar verhuisde spoedig naar een huis aan de Keizersgracht naast den afgebranden schouwburg, vroeger bewoond door den bankier Hope. De aanzienlijkste burgers waren leden van het gezelschap en er werd geen geld gespaard om zaal en tooneel naar eisch in te richten. De dichter Philip Frederik Lynslager was een van de beste acteurs en zangers en belastte zich met de vertaling van verschillende opera's. Rogge[65] meent, dat de hier opgevoerde stukken niet van het beste gehalte waren, maar het orkest, dat uit bekwame meesters was samengesteld, schijnt zoo goed te zijn geweest, als men het maar verlangen kon. „Kunstmin spaart geen vlijt" moest in 1789 liquideeren, waarschijnlijk als een gevolg van de ongunst der tijden; de inventaris van het genootschap, waaronder het materiaal van veertien opera's, werd op 30 November 1789 in het openbaar verkocht.

Naast „Kunstmin" kwam een tweede genootschap op, dat evenzeer de aanzienlijkste burgers onder zijn leden telde en spoedig de zustervereeniging boven het hoofd groeide. Deze vereeniging noemde zich „Utile et amusant", en gaf sedert 1786 voorstellingen in een ruime zaal boven de manege in de Utrechtschedwarsstraat tusschen Reguliersgracht en Utrechtschestraat en toen deze zaal te klein werd voor het zich steeds uitbreidend ledental, nam men het geheele manege-gebouw in huur. Meer zelfs nog dan in „Kunstmin" heeft men zich hier op de opera toegelegd. In de in 1808 gepubliceerde Tooneelkundige Brieven staat o.a. de zeer gratuïte verklaring van iemand, die deze voorstellingen van „Utile et amusant" had bijgewoond: „meer dan eens zijn de Fransche opera's met zooveel accuratesse en smaak gegeven, dat de aanschouwers bijna konden gelooven, dat zij op een wonderdadige wijze oogenblikkelijk in den schouwburg te Parijs overgevoerd waren geworden". Het gezelschap had zulk een naam, dat de beroemde mevrouw Ziesenis-Wattier zich niet schaamde ook in dit milieu op te treden, evenals in 1796 ook Andries Snoek en zijn zuster Helena.

Rogge noemt met een enkel woord ook nog eenige opera-vertooningen in het „Huis in 't Bosch" in de Kerkstraat bij het Weesperplein, waar het „Menniste college" speelde en zelfs aanzienlijke dames in de vrouwenrollen optraden. Voorts bestond er een Joodsch gezelschap „Industrie et récréation", (zie blz. 103) dat een uitgebreide geschiedenis heeft gehad en door Rogge breedvoerig in zijn meermalen genoemd opstel is besproken.

Kortom, de belangstelling voor de opera en het zangspel ging op het einde van de achttiende eeuw voortdurend crescendo en toen in 1792 het zangspel Richard Leeuwenhart met de muziek van den populairen Bartholomeus Ruloffs in den Stadsschouwburg zou worden opgevoerd, schreef J. Nomsz in De Tooneelspectator,[66] ondanks het feit, dat hij zelf niet tot de liefhebbers van het genre behoorde: „De schouwburg is door onze deftige voorvaderen niet gemaakt voor een concertzaal; maar verandering van

tijden verandering van zeden; en waarom zal men de menschen niet zoo wel in zang zich onderling hunne meening hooren uitdrukken als in gesprek?" Nomsz noemde de Zangspelen een „vinding van later tijden, en die nimmer van groote mannen gevolgd is". „Gantsch Neêrland is thans gek" was de korte en krasse qualificatie.

Er scheen ongeveer op hetzelfde oogenblik een gulden tijd, een tijd van grooten opbloei te zijn aangebroken voor eenige opera-gezelschappen, die alle een eigen theater tot hunne beschikking kregen: de Nederlandsche zangers en zangeressen, deel uitmakend van het ensemble in den Stadsschouwburg op het Leidscheplein; de Fransche Opera in 1788 in haar nieuwe theater aan de Erwtenmarkt; de Hoogduitsche Opera na een start in 1787 in het gebouw van „Kunstmin" aan de Keizersgracht, via een kort verblijf in de zaal van „Utile et amusant" in de Utrechtsche Dwarsstraat ten slotte beland in het eigen theater in de Amstelstraat, hoek Wagenstraat; waarbij als supplementen nog komen het Joodsch Hoogduitsch Tooneelgezelschap in 1784 door J. H. Dessauer opgericht en na een tijdelijk verblijf in een houten loods op de Joden Houtmarkt de gastvrijheid genietend van het Hoogduitsche Theater in de Amstelstraat en eindelijk sedert ongeveer 1800 nog de Italianen, die tijdens hunne „stagioni" meestentijds eveneens een aangenaam onderdak vonden in den Hoogduitschen schouwburg in de Amstelstraat.

Eén figuur, één verschijning onder de opera-componisten der achttiende eeuw is op den voorgrond tredend geweest voor de geschiedenis van al deze ensembles. Men zou hier met den naam van het genie Wolfgang Amadeus Mozart kunnen volstaan, gelijk ruim een eeuw later Richard Wagner de uitkomst is geworden van tal van opera-gezelschappen in de beschaafde wereld. Want het leek in die dagen wel, dat het al Mozart was, wat de klok sloeg. Het is wel merkwaardig hoe betrekkelijk gering in diezelfde achttiende eeuw de invloed te onzent is geweest van twee andere groote figuren op het gebied der opera, Georg Friedrich Händel en Christian Wilibald von Gluck,

die, ofschoon beiden Duitschers van geboorte, in andere kunstzinnige centra van Europa hun hoogste troeven konden uitspelen en een magistralen arbeid met ongekenden bijval bekroond zagen. Gene te Londen, waar zijn rijke schat van werken onmiddellijk dien weerklank heeft gevonden noodig om van daar uit in latere jaren de wereld te kunnen veroveren, deze te Parijs, waar hij in het midden der achttiende eeuw de beginselen eener volkomen nieuwe richting heeft kunnen verkondigen en zegevierend tot krachtige ontwikkeling mogen brengen.

Anderzijds zou het der historie te kort doen, wanneer verzuimd werd melding te maken van de dei minores op het ruime gebied der opera in dien tijd, goden, die allen voor hun bestaansrecht niet zonder talent hebben gestreden en van wie er sommigen eveneens als blijvende onmisbare schakels in de muziekgeschiedenis kunnen worden aangemerkt.

Van de Hollandsche opera's werd hierboven (blz. 52) de gelukkige combinatie van Pieter Pypers en Bartholomeus Ruloffs reeds genoemd.

Groot is het aandeel geweest, dat Ruloffs als muziekdirecteur van den Stadsschouwburg in het welslagen der opera-vertooningen aldaar heeft gehad. En niet alleen als opera-leider had hij gezag, maar ook als componist, violist, organist, kortom als all-round musicus was hij in hoog aanzien. Hij breidde het orkest van den schouwburg uit tot zes en dertig man. Zonder deze zouden de grootere werken, o.a. de opera's van Mozart, onmogelijk kunnen worden gegeven.

De te Amsterdam wonende correspondent van de Allgemeine musikalische Zeitung, een Duitscher, die zich niet ontzag om over onze muzikale toestanden op ongezouten critische wijze zijn meening naar zijn vaderland te schrijven, berichtte in een brief van November 1799 over Bartholomeus Ruloffs, volgens hem een „waardig man" als volgt:[67]

„Deze bij uitstek werkzame en verdienstelijke man vereenigt in zich zoowel den theoretischen als den praktischen

musicus; hij is met andere woorden gezegd, een goed componist, en tevens een waardig violist, organist aan de hoofdkerk en bovendien een meer dan middelmatig dichter. Dit laatste blijkt uit een aantal dramatische werken, die hij voor ons theater geleverd heeft, om niet te spreken van zijn vertalingen van verscheiden Fransche opera's . . . Aan hem alleen hebben wij het te danken, dat in plaats van de kleine Fransche opera's, ook de groote Duitsche, b.v. van Mozart, Dittersdorf, e.a. kunnen worden gegeven. De laatste opera, die hij ons op die wijze heeft laten hooren, was een zeer goede vertaling van Lodoiska van Kreutzer, die tien of twaalf maal vertoond werd. Eindelijk komt den heer Ruloffs de verdienste toe, de beste zangeres voor deze opera gevormd te hebben. Het is de voormalige juffrouw Andrecht, nu sinds zes of zeven jaar zijne echtgenoote. Zij is een even voortreffelijke zangeres, als gevoelvolle tooneelspeelster. Zoo zuiver en helder hare stem in den zang is, zoo duidelijk en gevoelvol is zij in den dialoog; zoo schoon en beschaafd haar muzikale voordracht, zoo fraai korrekt en bestudeerd is haar declamatie. Ruloffs heeft meer dan twee en veertig jaar zijn betrekking aan den Hollandschen Schouwburg waargenomen. In de laatste zes en twintig jaren was hij de eenige orkestdirecteur. Zou men niet zijn best kunnen doen, om dezen wakkeren man te beloonen en hem zijn levensavond te verzachten? Men zegt, dat het gebeuren zal. Binnenkort zal zijn jubileum als directeur aan dezen schouwburg gevierd worden, en dan . . ." Dit jubileum is dan ook inderdaad gevierd en wel op zeer luisterrijke wijze in een bijzondere voorstelling, die uit opera, tooneelspel en pantomime was samengesteld. Natuurlijk weer met een allegorisch tooneelstuk, aan de mythologie ontleend, Apollo, Minerva, de negen Muzen en andere bestijgers van den Helikon. Ruloffs zag zich verpersoonlijkt als Orpheus, wiens verdiensten door Apollo in de meest warme bewoordingen werden geschetst, enz., enz. Maar niets is vergankelijker dan ook deze roem, want Ruloffs moest spoedig ervaren, dat de huldiging slechts had gediend om de bittere pil van zijn

aanstaand heengaan te vergulden. Eerst nam men hem de leiding der symphonieën af, daarna ook de leiding der opera, om deze beide posten toe te vertrouwen aan zekeren heer Seeburger, hoornist en guitaar-speler, die zich door politieke intriges bij de schouwburgdirectie had weten bemind te maken. Ruloffs behield alleen de leiding van het ballet, omdat niemand dan hij, behalve het talent en de bekwaamheid, ook het ijzeren geduld en de onvermoeide werkkracht daarvoor bezat. Aan het einde van het seizoen 1800—1801 had het management van den heer Seeburger tot een voor dien tijd aanzienlijk verlies van bijna 8000 gulden geleid. Dit moest door de staatskas worden gedragen — het tooneel was nl. tot nationalen schouwburg verheven — maar het ontslag van den heer Seeburger was het onmiddellijk gevolg, terwijl Ruloffs in zijn oude functies werd hersteld. Doch Ruloffs heeft deze rehabilitatie niet lang mogen overleven, daar hij op 13 Mei 1801 stierf, zijn vrouw met drie kleine kinderen achterlatend, gelukkig wat het materieele aangaat in goede omstandigheden, want Ruloffs had zijn energie en spaarzaamheid beloond gezien door het bijeengaren van een aanzienlijk vermogen.

In een volgenden brief van Februari 1800 schreef dezelfde correspondent nog eenige woorden over het personeel van deze Opera in den Stadsschouwburg. Hij vond het een schande, hoe men zich scheen te beijveren om de voortreffelijke mevrouw Ruloffs, de prima donna van het gezelschap zich als het ware dood te laten zingen. Want zij moest alle hoofdrollen alleen, zonder eventueele plaatsvervangster vervullen, hetgeen in een winterseizoen heel wat zeggen wilde. Eenige jaren te voren had men een zekere juffrouw Meyer van de Duitsche Opera in Amsterdam (volgens den correspondent een heerlijk schepsel, als meisje en als zangeres — maar geen tooneelspeelster) geëngageerd om met mevrouw Ruloffs nu en dan te alterneeren, doch men betaalde haar zóó karig, dat zij weldra weer naar het Duitsche theater terugging. Nu waren er nog vele goede talenten, b.v. mevrouw de Bruin, geboren

Hilverdink, maar eigenlijke zangeressen waren het niet. Met de zangers was het nog slechter gesteld. Twee bassen, de heeren Lampott en Majofsky, waren goede tooneelspelers; ze hadden sterke, hoewel niet ontwikkelde stemmen, maar zij zongen — nu, zooals het er uit kwam. Er waren wel meer tenoren, maar slechts twee van eenige beteekenis: Serdett, een zeer goed akteur, en Neits, die middelmatig zong, doch een voortreffelijke stem had, maar weinig studeerde. Van een eigenlijke opera-school, waar men zangers en tooneelspelers kweekte, was nog geen sprake. Scheurleer geeft[68] nog een opsomming van een aantal kunstenaars en kunstenaressen, onder wie in het bijzonder Th. Majofsky, bariton en zijn vrouw M. Majofsky, geboren Adams, die als matrone optrad, Hulst, Buron, Sardet, Malfeyt, P. Snoeck, Beyninck, mevrouw Kamphuyzen, geboren Snoek en mevrouw van Ollefen, geboren Gisser, hier worden gereleveerd.

De opera's, die men in den Hollandschen Schouwburg in dien tijd het liefst hoorde en die daarom het meest werden gegeven, waren De Schaaking uit het Serail en De Tooverfluit van Mozart, onderscheidenlijk in 1797 en 1799 voor de eerste maal in het Nederlandsch opgevoerd, Oberon van Paul Wranitzky, De Meid Meesteres van Pergolesi, Dokter en Apotheker en Roodkapje van Karl von Dittersdorf, De Kuiper (Le Tonnelier) van Monsigny, Lodoiska van Rodolphe Kreutzer en Czaar Peter de Groote van André E. M. Grétry, op den tekst van Bouilly, alle door Ruloffs vertaald.

Voor laatstgemeld werk schreef Ruloffs eenige toelichting aangaande zijn bedoelingen, waaraan hier ontleend worde: „Daar onze nationale zangspel-vertooners reeds een geruimen tijd achter een, en zelfs in dit schouwburgjaarsaisoen, duidelijk getoond hebben, dat zy voor geen uitheemschen behoeven onder te doen; ofschoon onze natie veelal het zwak heeft vreemden, minder verdienstelijk dan de onzen, ten koste derzelven, te verheffen; zo durf ik my verzekerd houden . . . dat dit zangspel den gewenschten uitslag zal erlangen welke het te Parys heeft

DON JUAN,
OF DE
STEENEN GAST;
ZANGSPEL.
NAAR HET HOOGDUITSCH
VRY GEVOLGD,
DOOR
HENDRIK OGELWIGHT, JUNIOR.
MUZYK VAN
MOZART.

Te AMSTELDAM, by
ABRAHAM MARS. 1804.
Met Privilegie.

Tekstboekje van Don Juan.

Op Dingsdag den 29ten September 1795
HET EERSTE JAAR DER BATAAFSCHE VRYHEID
ZAL
In de Wage- of Amstel-Straat
DOOR HET
HOOGDUITSCHE JOODSCHE GESELSCHAP
VERTOONT WORDEN
DIE
ZAUBERFLÖTE.
Groote Opera in 3 Actens. Muziek van de beroemde MOZARD.

Ten half 7 uuren precies op Tooneel.

De Plaatsen worden inder Speeldag besprooken in het boven gemelde Commedichuis 's Morgens van 10 tot 's Namiddags 5 Uuren.

De Prysen der Plaatsen zyn:

Eerste Loge en Amphitheater	*f* 2 : —
Tweede Loge	1 : 10.
Parterre	1 : 4.
Derde Loge	0 : 14.

Programma van Die Zauberflöte.

genooten", een uitspraak, met welke echter zelfs niet alle tijdgenooten het eens waren.

Naast deze opera's mogen nog worden genoemd Euphrosine van Etienne Nicolas Méhul, Het Zonnefeest der Brahminen, een zangspel naar het Duitsch van Wenzel Müller. Al deze werken droegen uiteraard reeds een meer uitgesproken opera-karakter dan de vele voorafgaande Hollandsche zangspelletjes, waarin het zwaartepunt op het tooneelstuk drukte, terwijl de muziek dan van louter secundairen aard leek. Onder deze laatste noemt Worp[69] nog De beloonde deugd (1776) naar het Duitsch, De vlugt van Eneas, of de dood van Dido (1785), een stuk gezongen op allerlei straatdeunen, de schout of de betrapte sluiker, een „klugtspel, comedie en opera", doelende op een schandaaltje in den patriottentijd, voorts Paape's „kluchtige opera" De vlugt van Willem den Vijfden, of de zegepraal der Bataafsche vrijheid, waarin de arme Stadhouder op zeer onbillijke wijze bespot werd, enz.... In deze door Worp gesignaleerde reeks van zangspelletjes, die volgens hem nauwelijks op dien naam kunnen aanspraak maken, zijn wel opmerkelijk een Nederlandsche bewerking van Pergolesi's La Serva Padrona, in 1745 aangekondigd als „kluchtig zingspel", Pimpinon van J. J. Mauricius naar een Duitsche bewerking en vele jaren later uit het Fransch onder den titel De Kamenier van fortuin, zoomede in 1800 een stuk van J. van Walré, Natuur en opvoeding, of het gansje, dat een kleine opera is en waarvan het libretto een verhaaltje is uit de Decamarone van Boccaccio en de muziek is ontleend aan verschillende vreemde componisten. Over het algemeen keek men in die jaren toch ook wel zeer naar het libretto; want bijvoorbeeld ondanks het groote succes van De Tooverfluit van Mozart, waarvan men de muziek heel mooi vond, ontzag De tooneelmatige Roskam zich niet om „den dwazen tekst" van Schikaneder geducht onder handen de nemen en dezen een vod, prul der prullen en moffengedrocht te noemen. Deze tekst was vertaald door Jan Coenraad Meyer, wiens vertaling ruim een eeuw later nog dienst heeft gedaan bij de reeks van opvoeringen

te Amsterdam door het ensemble der Nederlandsche Opera en Operette in het Rembrandt Theater, welke onder leiding van J. Martin S. Heuckeroth aldaar zijn gegeven. Don Juan of de Steenen Gast was naar het Hoogduitsch vrij gevolgd door Hendrik Ogelwicht junior, een persoonlijkheid, die in die dagen eveneens herhaaldelijk naar voren trad. In het opmerkelijke voorwoord in het tekstboek van Don Juan heeft Ogelwicht een warm pleidooi gehouden voor de opvoeringen van opera's in de Nederlandsche taal met een beroep op vroegere ervaringen, opgedaan met de uitvoeringen van het zangspel Edipus te Kolone.[70] Derhalve werd ook hier weer de oude quaestie der vertalingen (zie blz. 53) gesteld, een vraagstuk dat nog tot in de twintigste eeuw actueel is gebleven. En hier gold het nog wel een meesterwerk, dat door Mozart op een Italiaanschen tekst van L. da Ponte is gecomponeerd en als Don Giovanni oorspronkelijk het licht heeft gezien!

Denzelfden Ogelwicht, die verschillende vertalingen van Fransche opera's had bezorgd, o.a. van Lucinde, vindt men reeds genoemd in het tijdschrift Kabinet van Mode en Smaak[71] naar aanleiding van een eerste uitvoering in den Amsterdamschen Stadsschouwburg van Het Roozenfeest van Salencia, een zangspel, naar de Rosière de Salency gevolgd, door Ogelwicht „wien het niet aan smaak en ijver schijnt te ontbreeken, doch wien het te wenschen ware, dat hij zich meer op netheid en eene goede versificatie, en op dramatische kunstregelen toelag". „Dit zangspel behoort", aldus de berichtgever, „zeker onder die stukken, welke door muziek en decoratiën moeten goedgemaakt worden. Men moet de Amsterdamsche nederduitsche schouwburg de eer geven, dat hetzelve in het gezang zeer gevorderd is, de werkzame ijver en kunde van den Heer B. Ruloffs brengen hier veel toe". De inhoud van dit zangspel was hier zeer bekend door de uitvoeringen van het Fransche tooneel in Amsterdam, Rotterdam en den Haag en „elk kenner weet dus, dat de handeling van het stuk, zeer zichtbaar gevolgt is naar de bekende Annette en Lubin".[72] De versificatie, waarbij „het naïve van het

oorspronkelijke vry wat by deze navolging heeft verlooren" wordt niet gelukkig geacht. Een enkele aria wordt gereleveerd:

ARIA

Als de nachtegaal, in 't boschaadje,
De lente door zijn 'zang *verkond*'
Verheugt zich 't *voglenheir* in 't rond
Al hupplend op het malsche blaadje, enz.

„Nimmer hebben wij een vogelenheir, wel een muggen of vliegenheir op een *blaadjen* zien zitten", concludeert de berichtgever.

Als merkwaardigheid zij nog vermeld, dat hetzelfde Kabinet van Mode en Smaak[73] herhaaldelijk zijn neus ophaalde voor de nog steeds jaarlijks tot vreugde van oud en jong ten tooneele gebrachte „Boeren-Opera, De Bruiloft van Kloris en Roosje", en voor welke Ruloffs frissche en passende muziek heeft gecomponeerd — men herinnere zich, dat de oude muziek bij den brand van 1772 was verloren geraakt — en dat alles ondanks de qualificatie van te zijn „een stukjen tot schande van goeden smaak" en volgens de Tooneel-beschouwer een „bordeelklucht".

Zóó ging men nu de negentiende eeuw in, den Franschen tijd met al zijn moeilijkheden op elk gebied, ook op dat der opera en van de zangspelen. Er worden gedurende die periode naast opera's, als bijvoorbeeld De afgelegene Landhoeve of De Grijsaard der Gebergten en De Maarschalk van Catenet of Het Schilderij en Camille of Het onderaardsche Gewelf, alle met de muziek van Dalayrac en Armand en Constance of De twee gevaarvolle Dagen (Les deux Journées), destijds een beroemde opera van Luigi Cherubini, welke ook als Der Wasserträger bekend is en waarvan de ouverture nog geregeld op concertprogramma's voorkomt, voorts De Hoefsmid van Philidor, Het Geheim van J. P. Soliè, Czaar Peter de Groote van Grétry, Apotheker en Doctor van Dittersdorf en De Tooverfluit van Mozart, enz., ook Hollandsche zangspelen opgevoerd, doch niet dan voorzien van de volgende vergunning:

Vu à la Direction Générale de la Police en Hollande, conformément aux dispositions du decrêt Impérial, du 8 Juin 1806. Permis d'afficher et de représenter.

Amsterdam
Mars, 1813.

Le Directeur Général de la Police en Hollande,
Devilliers-Duterrage

Een bekend zangspel uit dien tijd was Valsain en Sophia, of de herschepping door liefde, tekst van J. de Quack en muziek van B. A. Fallee. Zij beweerden, dat dit het eerste oorspronkelijke Nederlandsche zangspel was, dat het licht zag, maar verzochten, daar „de vervaardiger" van de muziek zich bewust was „geen meester in de compositie te wezen, dat dit werk als de poging van een liefhebber zal worden beschouwd, en als zoodanig verschooning zal vinden voor de fouten, die een kundig oog er in mag vinden". H. Krayestein schreef den tekst van het tooverzangspel „Klein Duimpje en de reus Fayel", waarbij J. C. Römer, blijkbaar een Zwolsch musicus, de muziek componeerde. Een ander veel gespeeld tooverzangspel was Asschepoetster, door C. Alex van Ray, bewerkt naar Etienne's Cendrillon, Muzyk van Nicolo Isouard (Nicolo de Malta), den bekenden componist van Joconde. De Nederlandsche bewerking was opgedragen aan Anna Maria Kamphuizen, geboren Snoek, „verdienstelijke Hollandsche tooneelkunstenaresse", terwijl onder de spelenden de namen van de heeren Buren, Neits, Rombach, Majofski en de dames Karels, Adam en Kamphuizen waren.

Terwijl hierboven werd gesproken van een continubedrijf van de Fransche Opera te 's-Gravenhage gedurende de geheele achttiende eeuw, kon ten aanzien van Amsterdam op incidenteele pogingen tot instandhouding van een Fransch ensemble worden gewezen. Tot een blijvende instelling kwam het daar eerst in 1781. De stichting van het „Collège dramatique et lyrique" was het resultaat van die eerste pogingen. In de zaal van het logement „De Gouden Bal" aan den Kadijk was aanvankelijk het terrein der werkzaamheden van de kunstenaars, welke men te

Amsterdam gaarne zag en hoorde. De belangstelling breidde zich zóó snel uit, dat men naar een grooter lokaal moest omzien en in overleg trad met de regenten van den Stadsschouwburg, die begrepen, dat uit eenige samenwerking profijt kon worden getrokken. Het resultaat was de bouw van een nette tent aan de zuid-oostzijde van den schouwburg op het Leidscheplein. Men bleef beperkt tot een optreden gedurende de zomermaanden, den kermistijd, terwijl de financieele verplichting ten bate van het Wees- en Oudemannenhuis bijna vanzelf sprak.

Wat hun kunst betreft, staken de Franschen onmiddellijk op voortreffelijke wijze van wal. De acteurs werden ten zeerste geroemd, maar niet minder ook het personeel der Opera. Zangeressen als Mme Ancé, Mme Clairville en de tenor Soligni veroverden de harten der Amsterdamsche operaliefhebbers.

Toen de tent en de Gouden Bal niet meer aan de eischen voldeden, besloot men tot den bouw van een eigen theater aan de Erwtenmarkt (zie blz. 84). Voor dezen bouw was een bedrag van 100.000 gulden noodig, welke snel en zonder moeite bijeen waren. De zaal werd in 1788 geopend en heeft bijna onafgebroken tot 1853 tot sieraad gestrekt van het Fransche tooneel en de Fransche opera in de hoofdstad des Rijks. De „faits et gestes" van hetgeen in dezen schouwburg is geschied, zijn uitvoerig beschreven door Rogge[74] en wat het laatst van de achttiende eeuw betreft ook door Fransen.[75] Beiden roemden de voortvarendheid en den flair van de opeenvolgende bestuurders, die er steeds op uit waren om aan het bedrijf cachet te verleenen. De voorstellingen werden aanvankelijk slechts voor een gedeelte in het publiek gegeven; het sociëteitskarakter van ledenuitvoeringen in besloten gezelschap met beperkte introductie, inzonderheid van vreemdelingen, werd ook hier op strenge wijze gehandhaafd. Op deze wijze werd het mogelijk op elken avond der week, behalve op christelijke en joodsche zon- en feestdagen te spelen. De eerste repertoire-lijst vermeldt een aantal bekende opera's van

Grétry, waaronder Le tableau parlant, l'Amant jaloux en Les deux Avares, Camille en L'amant statue, beide van Dalayrac, Le Maître généreux van Paisiello, l'Italienne à Londres van Cimarosa, Stratonice van Méhul, Les trois Fermiers en Blaise et Babet beide van Dezède, Lodoisca van Rodolphe Kreutzer, enz.... De Fransche revolutie van 1789 en de latere vestiging van de Bataafsche Republiek waren oorzaak, dat de vorm van het gezelschap een verandering onderging en de voorwaarden, waaronder voortaan in dezen Franschen Schouwburg mocht worden gespeeld, gewijzigd werden. Alle uitvoeringen werden sedert dien publiek, terwijl een abonnement het geregeld bijwonen der vertooningen in de hand werkte. Met de komst der Franschen in ons land ging het theater een nieuw tijdperk van ongekenden bloei tegemoet. Het bestuur van het theater was gedeeltelijk samengesteld uit Nederlanders, anderdeels uit Franschen. Als regisseurs vermelden de annalen 1803 tot 1806 de heeren Baudrier, Fauré en Moulinneuf en als zangeressen en zangers o.a. Mmes Selmer, Lobé, Blonval, Cazal en de heeren Morin, Campenhaut, Joseph, Gaspard, Dupuy. Een koor van acht dames en zes heeren werkte geregeld op het kleine tooneel mede; het orkest bestond uit twintig musici. De directie liet niets onbeproefd om aan de voorstellingen allen luister bij te zetten, getuige bijvoorbeeld het optreden in eenige tooneelvoorstellingen van Othello en Agamemnon van niemand minder dan den wereldberoemden acteur Talma. Voorts heeft de eerste tenor van het Théâtre des Arts te Parijs Le Brun zich doen hooren in Oedipe à Colonne van Sacchini en in eenige andere werken en hij was ongetwijfeld in die jaren voor het publiek dezelfde attractie als in het begin van de twintigste eeuw een tenor gelijk Caruso. Aan de verbetering van het repertoire werd onafgebroken alle zorg besteed; de nieuwe werken van Grétry, Dalayrac en Méhul werden voor het voetlicht gebracht, zoomede bijvoorbeeld Le Calife de Bagdad van Boieldieu. Le Locataire van Gaveaux, enz.... En Mozart (zie blz. 84) was ook hier een bijzondere attractie door de veelvuldige op-

voeringen van L'Enlèvement du Sérail, Le mariage de Figaro, La flûte enchantée en Don Juan.

Eén oogenblik in 1802 had het Théâtre français de concurrentie te duchten van een gezelschap Fransche artisten, uit „sociétaires" bestaande, dat in den Hoogduitschen Schouwburg in de Amstelstraat opera's begon te geven, maar dit ensemble loste zich spoedig op, terwijl de meeste kunstenaars naar het Théâtre français werden overgeheveld.

Na de aanvaarding van het bewind door Koning Lodewijk Napoleon, werd het Théâtre français bij decreet van 31 Maart 1807 onder controle van den Commissaire Général des Théâtres gesteld, een besluit, dat den heeren commissarissen van het theater niet welgevallig was, zoodat zij tot liquidatie van het gezelschap besloten. De administratie van het Haagsche Fransche theater nam terstond de exploitatie over, en zoo werd op 22 September 1807 de reeks van Fransche opera-vertooningen heropend met een opvoering van Aline reine de Golconde van Berton. Het opera-personeel was toen ongeveer hetzelfde gebleven als dat, wat vroeger in dezen schouwburg optrad; alleen was het ensemble ietwat ingekrompen, zoodat men de grootere opera's van Mozart voorloopig niet meer kon geven. De première van Pierre le Grand van Grétry bleef gereserveerd voor den 2den September 1808, ter viering van 's Konings verjaardag. Inmiddels was men genoodzaakt te concurreeren tegen de „Comédiens ordinaires du Roi", een gezelschap, dat sedert April 1808 in den schouwburg in de Amstelstraat zijn tenten had opgeslagen en als „Théâtre Royal" de bijzondere protectie genoot van den Koning. Aldaar traden o.a. op Campenhaut, de gevierde zangeres Mme Lobé en de voortreffelijke bas Huby. Als bijzondere attractie werd o.a. opgevoerd de opera Grotius ou le Château de Loevenstein, een historische opera à grand spectacle in drie bedrijven, tekst van De Ferrière, muziek van Charles Plantade. Maar ondanks deze uiterlijke schittering vond men algemeen, dat de artisten van het Théâtre français beter voldeden dan de Comédiens

du Roi. Bijna twee jaren lang is Amsterdam toen in het bezit geweest van twee Fransche theaters, waar men, volgens Rogge, door meerendeels goede, zelfs enkele uitnemende zangers en zangeressen het beste kon hooren, wat op het gebied van de Fransche en Italiaansche opera werd uitgevoerd.

Tijdens de Fransche overheersching heeft het Théâtre français aan de Erwtenmarkt nog eenigen tijd gespeeld. Maaskamp[76] zegt: „ce théâtre est actuellement privilégié pour le Département du Zuiderzee" en over het gezelschap, dat er optrad, „C'est sans contredit la meilleure troupe de province de tout l'Europe". Artisten als Coeuriot, élève du conservatoire impérial, en Campenhaut werden in ruime mate geprezen.

In 1812 en 1813, toen het dreigde „om" te gaan en de politieke wind anders begon te waaien, bleef de schouwburg aan de Erwtenmarkt gesloten.

Zooals hierboven werd vermeld (blz. 84) begon de echte Hoogduitsche campagne omstreeks 1787. Evenals bij de Franschen was het ook hier een aantal aanzienlijke ingezetenen van Amsterdam, waaronder vele Duitschers, die zich in het belang van den handel hier metterwoon hadden gevestigd, dat den stoot gaf tot het oprichten van een college, dat zich ten doel stelde Hoogduitsche tooneelspelen en opera's te doen opvoeren. Men huurde het gebouw van „Kunstmin spaart geen vlijt" aan de Keizersgracht en knoopte onderhandelingen aan met zekeren J. A. Dietrich, die weldra met een gezelschap uit Duitschland overkwam. Over den levensgang van dit gezelschap en van zijn opvolgers is door Rogge in meergemeld opstel in Oud-Holland uitvoerig bericht, terwijl ook de op blz. 85 vermelde Amsterdamsche correspondent van de Allgemeine musikalische Zeitung[77] belangwekkende mededeelingen heeft gedaan. Laatstgenoemde begint zijn correspondenties uit Amsterdam in September 1799 en wel met de ontboezeming, dat „ofschoon deze groote, schoone en volkrijke stad groote meesterstukken van beeldende

kunst vertoonen kan, valt het toch den kenner en kunstenaar in het oog, dat de toonkunst, zoowel hier als in de overige provincies, lang niet in die mate ontwikkeld is als de overige kunsten en wetenschappen". Hij gaat dan een tijdvak van twintig jaar terug en werpt de schuld van die achterlijkheid niet op het volk, maar op den invloed van kerkelijke en politieke verhoudingen, die den vooruitgang dezer kunst hebben teruggehouden en bemoeilijkt. En nu komt de volgende enormiteit: „De toestand der muziek te Amsterdam twintig jaar geleden is, in vergelijking met die in andere steden van Duitschland (sic) 78) — van de residenties spreek ik niet eens — hoogst treurig". Deze berichtgever spreekt vervolgens eerst over de verschillende concerten en over de ontwikkeling van het orkestwezen om dan bij het operagezelschap van Dietrich te belanden. Het was volgens hem voornamelijk aan den invloed van den prins-erfstadhouder te danken, dat Dietrich de toestemming tot het geven van voorstellingen, doch uitsluitend in besloten kring, had verkregen.

Rogge deelt mede, dat de voorstellingen van Dietrich en vooral de opera's, waaronder die van Die Entführung aus dem Serail van Mozart zóózeer in den smaak vielen, dat het aantal leden voortdurend toenam en de zaal te klein werd om allen te bevatten. Na een kort verblijf in de zaal van „Utile et amusant" in de Utrechtschedwarsstraat werd een vereeniging opgericht onder den naam van „Hoogduitsche Tooneelsociëteit", die een zestal perceelen in de Wagen- en Amstelstraat kocht, de oude huizen afbrak en met toestemming van de stadsregeering op dezelfde plaats een sierlijk tooneelgebouw deed verrijzen, dat „den ervaren en kunstrijken stadsarchitect van der Hart" alle eer aandeed. Er waren in dit nieuwe gebouw 519 zitplaatsen, verdeeld over drie rangen. Het ruime tooneel was in korten tijd van goede decors voorzien; tegen het einde van 1790 was alles gereed.

De nieuwe schouwburg, in die dagen een „sieraad van Amsterdam", werd op 19 Januari 1791 plechtig ingewijd met de opvoering van Kotzebue 's Kind der Liebe, voor-

afgegaan door een proloog met zang Der Triumph der Kunst, gecomponeerd door Dietrich. Evenals bij de Franschen waren de voorstellingen buiten den zomer- en den kermistijd niet voor het publiek toegankelijk, doch uitsluitend voor de leden en hunne introducé's. Het repertoire, dat reeds op de Keizersgracht en in de Utrechtschedwarsstraat met grooten ijver en met succes was ingespeeld[79], vond ook in den nieuwen schouwburg gretige belangstelling. Van het opera-repertoire worden hier in het bijzonder vermeld Die Entführung aus dem Serail van Mozart, Der Liebhaber als Automat oder Die redende Machine en Eins wird doch helfen oder die Werbung aus Liebe, beide van Andree, Der Irrwisch oder Endlich hat er sie door von Kospoth, Die eingebildeten Philosophen van Paisiello, Das gute Mädchen en Die Sclavin oder Der grossmütige Seefahrer, beide van Piccini, Zemire und Azor en Das Milchmädchen und Die beiden Jäger, beide van Grétry, Robert und Kallisto oder Der Triumph der Treue van Guglielmi, Die Eifersucht auf der Probe van Anfossi, Romeo und Julie van Benda, Der Apotheker und der Doctor van Ditters von Dittersdorf, Una Cosa Rara, eine grosse Oper aus dem Italienischen unter den Namen: Lilla oder Schönheit und Tugend, waarvan de muziek was van „Herr Martin, Kappelmeister Sr Königl. Hoheit des Prinzen von Asturien", Der Automat oder Der Antiquitätensammler van Andree, Azemia oder Die Wilden van Dalayrac, Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber en Die Jagd, beide van Joh. Adam Hiller, Die Dorfdeputirten van Schubauer, en nog eenige andere kleinere werken.

De samenstelling van het ensemble schijnt zeer goed te zijn geweest. Als dirigent fungeerde zekere heer Meyer, wiens echtgenoote als prima donna optrad. De programma's vermelden geen namen van medewerkende zangers of zangeressen, doch de namen van de heeren Kniep, Schönitz en Kiefer en van de dames Meyer, Möller, Lucas en Kniep waren bekend. Het schijnt, dat moeilijkheden met het echtpaar Meyer, waarbij mevrouw Meyer en de tooneel-

directeur Dietrich geen al te fraaie rollen moeten hebben gespeeld, de oorzaak zijn geweest van een groot conflict, dat met echtscheiding eindigde en de ongenade van Dietrich bij zijn commissarissen. Men wilde mevrouw Meyer, die haar geheele carrière aan het talent van haar man had te danken, niet meer zien en met haar verdween ook Dietrich van het Amsterdamsche tooneel. Hij begaf zich eerst naar 's-Gravenhage, waar hij eenigen tijd voorstellingen heeft gegeven in de Casuariestraat, om daarna naar zijn „Heimat" terug te keeren.

Een korte stagnatie in het bedrijf volgde, al bleef het theater zelf gedurende dien tijd niet gesloten, daar het Joodsch Hoogduitsch Tooneelgezelschap als huurder van den schouwburg optrad, en daarop kwam F. H. Hunnius met zijn gezelschap, waartoe bekende krachten als het echtpaar Eunike, de gebroeders Hunnius, de heeren Schlegel en Pappel en de dames Schwachhofer en Ernst behoorden. In den tijd van 8 Mei tot 26 Juli 1794, op welken laatsten datum de schouwburg wegens de tijdsomstandigheden op last der Regeering werd gesloten, stonden niet minder dan vier werken van Mozart Die Zauberflöte, Don Juan, Die Hochzeit des Figaro en Die Entführung aus den Serail geregeld op de affiches. Bovendien vermeldde het repertoire nog Der Baum der Diana van Martin, Hieronimus Knikker, Das rote Käppchen en Der Doctor und Apotheker, alle van Dittersdorf en Axur König von Ormus van Salieri.

Eenige maanden achtereen maakten de staatkundige gebeurtenissen het geven van opera-voorstellingen onmogelijk. In October 1795 keerde Dietrich voor enkele vertooningen naar Amsterdam terug, daar hij tijdens zijn ballingschap in zijn vaderland had vernomen, dat de Nederlanders nu zoo vroolijk waren en elkander „broeders" noemden, vrij en gelijk, als in den hemel, zoodat naar zijn meening de „broeders" van het Hollandsch tooneel nu wel geen belasting meer zouden vorderen. Maar Dietrich's vreugde was slechts van korten duur: men nam hem de directie weer af en andermaal kreeg Hunnius de leiding.

Zijn ensemble moet toen formidabel zijn geweest. Vooral Hunnius zelf moet als Papageno in Die Zauberflöte en als Leporello in Don Juan zóózeer hebben uitgeblonken, dat hij volgens het éénstemmig oordeel van kenners haast door niemand kon worden overtroffen. Schlegel had een zeer schoone, krachtige en omvangrijke stem, die zóó gelijk was in alle tonen, dat zij aan een zeer goed bewerkte zestien-voets orgelbazuin deed denken. De tenor Eunike evenals de hierboven genoemde dames voldeden toen reeds zoo goed, zooals zij eenige jaren later ook als sieraad van de Berlijnsche Hofopera aller aandacht hebben getrokken. Het orkest was acht en twintig à dertig man sterk, er was een koor van twintig à vier en twintig personen, en als dirigent fungeerde een voortreffelijk kunstenaar, Schmitt geheeten, die ook later als concertdirigent van het Amsterdamsche Eruditio Musica zeer heeft voldaan. Alleen werd wel eens aanmerking gemaakt op zijn al te vurige geestdrift, welke hem in de finale van Don Juan's eerste bedrijf parten kon spelen. Alles zou dus prachtig zijn gegaan, wanneer niet bij het stijgen der recettes Hunnius' trots en onverdraagzaamheid tevens zouden zijn geklommen. Hij scheen een geboren ruziemaker te wezen en hij vertoonde daarbij in zijn geheele wezen, zooals men het noemde „het aanstellerige van een Jenaer student van den ouden stempel". Er was op den duur niet met dien man samen te werken. De eigenaars van den schouwburg en de overige ondernemers beraadslaagden hoe zij hem het best en het snelst konden kwijtraken, doch alvorens men tot een beslissing kwam had Hunnius, die blijkbaar lont had geroken, het hazenpad gekozen met medeneming van de kas, de garderobe, de muziek en de meubelen, kortom van alles wat niet wand- en nagelvast was.

Met de Duitsche Opera was het dus andermaal voorloopig gedaan, want zóó snel had men voor Hunnius geen nieuwen ondernemer gevonden. Er kwam weer een interregnum van het Joodsch Hoogduitsch Tooneelgezelschap, waarvan Schmitt eenige voorstellingen dirigeerde en kort daarop voor het seizoen 1796—1797 kon door de verdere

activiteit van Schmitt de wedergeboorte eener Hoogduitsche Opera worden aangekondigd. De voorstellingen begonnen met Mozart's Don Juan, onder de uitsluitende leiding van Schmitt, die behalve de orkestdirectie ook het administratieve gedeelte verzorgde. Het instrumentale ensemble was voortreffelijk, maar de zang viel in den aanvang niet mee. Nochtans kwam ook daarin verbetering door het engagement van den bas Ellmenreich, een kunstenaar van formaat, en den terugkeer van den hierboven genoemden Schlegel, die toen echter aan een chronische verkoudheid scheen te lijden, maar bovenal door de komst in het begin van 1798 van Madame Louise Lange, de vermaarde Aloysia Weber, Mozarts groote jeugdliefde, in 1777, alvorens hij met haar zuster Constance in het huwelijk trad. Hoe Leopold Mozart, de vader van den genialen componist, destijds intervenieerde door zijn zoon naar Parijs te zenden en hoe de vader van de toen slechts vijftien jaren tellende Aloysia, die toen souffleur-kopiist aan de Opera te Mannheim was, zijn dochter bepraatte en haar in 1780 tot een ander huwelijk met den tooneelspeler Lange ried, is van algemeene bekendheid. Aloysia bleef ook daarna in uitstekende verstandhouding tot Mozart, die voor haar verschillende aria's heeft gecomponeerd, o.a. „Selbst Engel Gottes weinen, wenn Liebende sich trennen".

Louise Lange is van 1798 tot 1801 aan de Hoogduitsche Opera verbonden geweest, waar zij uitbundige triomfen heeft gevierd. Haar voordracht der aria's „Ach ich liebte" en „Martern aller Arten", in Die Entführung aus dem Serail, waar de tooneelspeelster bij de zangeres nimmer achterbleef, sleepte zóó geheel en zóó algemeen mede, dat men te Amsterdam nooit iets voortreffelijkers gezien en gehoord had. Geen wonder dat deze opera een onafgebroken reeks van opvoeringen beleefde. Mevrouw Lange verstond de kunst om in spel en zang altijd nieuw te schijnen. Aan het einde van haar driejarig bijna ononderbroken verblijf — alleen bij den inval der Engelschen in Noord-Holland ging zij voor korten tijd uit vrees naar

Bremen en oogstte ook dààr rijkelijk bijval — gelukte het haar nog evenveel geestdrift te wekken als bij haar debuut. Behalve haar talent roemde men ook haar vroolijk, bescheiden karakter, haar gemis van alle gewone virtuozenkuren en haar bereidwilligheid om iedereen, bij wie zij liefde tot de kunst had ontdekt, door haar talent gelukkig te maken.

In 1801 werden de uitvoeringen van het Duitsche gezelschap onder Schmitt stopgezet. Rogge noemt nog een gezelschap onder de directie van C. R. Steinsberg, dat echter in besloten kring „opereerde", doch overigens valt niets te vermelden vóór het jaar 1808. Ook de Amsterdamsche correspondent van de Allgemeine musikalische Zeitung zwijgt gedurende de jaren 1801 tot 1808. In een bericht van Maart 1808 leest men: „De Opera, de Duitsche, bestaat niet meer. Er is bevolen, dat er slechts twee theaters zullen zijn: het Fransche en het Hollandsche, en deze moeten, op keizerlijk bevel, door de stad aangemoedigd worden. Het Fransche tooneel is zeer goed, de opera echter slecht. Het orkest bestaat uit . . . twaalf man, inclusief den heer Moulinneuf, den direkteur!" Het bericht over het Hollandsch tooneel en de opera (in den Stadsschouwburg) is identiek aan de mededeelingen hierboven (blz. 91) vermeld. Geroemd wordt Majofski, die een uitstekend acteur is en een goede basstem heeft en ook duidelijk uitspreekt, doch wien alle methode ontbreekt. Neits, eerste tenor, moet vroeger goed zijn geweest. Het orkest, door Hanssens gedirigeerd, wordt flink geroemd. Maar dan komt plotseling als dooddoener; „Origineele Hollandsche opera's zijn er niet. Het muzikaal dichtvermogen is bij de Hollandsche natie over het algemeen zeldzaam, zelfs hun beste componisten werken naar vreemde voorbeelden en niet zelden zonder eenig spoor van oorspronkelijkheid". Het oordeel van dezen correspondent staat helaas niet alleen en is wel analoog aan bijvoorbeeld dat van den bekenden Duitschen dichter en dramaturg Karl Immermann, die in den aanvang der negentiende eeuw, zijn indrukken samenvattend van een reisje naar ons land en

van een badkuur te Scheveningen, het navolgende schreef: „Holland is een zonderling land. Alle dichterlijks ontbreekt en in den mond des volks leeft niet één legende voort". Een oordeel inderdaad kenschetsend den Duitschen geest, met name dien uit den bloeitijd der romantiek in de tweede helft der achttiende eeuw.[80]

In 1808 dus vond de heropening plaats van den Hoogduitschen Schouwburg met een uitvoering van „Belmonte und Constanze oder die Entführung aus dem Serail, Musik von dem berühmten Mozart" door een nieuw tooneel- en opera-gezelschap onder directie van Carl Döbbelin. Louise Lange, die geruimen tijd te Parijs was opgetreden, kwam ook weer als prima donna naar Amsterdam en oogstte denzelfden bijval als voorheen; andere voorname kunstenaars van het ensemble waren de heeren Fischer, kamerzanger van den koning van Westphalen, en Mons van het Regensburger theater. De Duitschers hielden het vol tot 1811, hadden een repertoire, waarin de opera's van Mozart wederom steeds bovenaan stonden, en vervolgens die van Kauer, von Winter, Grétry, enz... In 1811 moesten zij echter ten gevolge van de veranderde tijdsomstandigheden sluiten en zij bleven zwijgen tot na het herstel van onze onafhankelijkheid.

In aansluiting tot de Hoogduitsche Opera werd reeds eenige malen de naam van het Joodsch Hoogduitsch Tooneelgezelschap en zijn activiteit vermeld.

Het werd in 1784 door J. H. Dessauer opgericht onder de zinspreuk „Industrie et Récréation" of ook „Amusement et Culture" en begon zijn oefeningen in het gebouw van „Utile et amusant" in de Utrechtschedwarsstraat. Ook dit genootschap, geprotegeerd door een aantal aanzienlijke Amsterdamsche Joden — men schatte het aantal Joden te Amsterdam in die dagen op 40.000, terwijl het geheele aantal inwoners ongeveer 300.000 bedroeg — zoodat het snel in ledenaantal groeide en eveneens naar een grootere lokaliteit moest omzien. Men bouwde een houten loods op de Joden Houtmarkt; ook hier werden opera's gegeven

en evenals bij de Franschen en de Duitschers ten aanhoore van een besloten gezelschap. Na eenige succesrijke seizoenen trachtte het Joodsche gezelschap in 1795 voor de zomermaanden toegang te verkrijgen tot den schouwburg op het Leidscheplein met de bedoeling aldaar uitvoeringen te geven. Dit plan mocht evenwel niet slagen, daar een desbetreffend verzoek aan de vergadering van volksrepresentanten door deze van de hand werd gewezen. „Industrie et Récréation" klopte nu aan bij Commissarissen van den Hoogduitschen Schouwburg, waar het een gunstig onthaal vond. Van September 1795 af gaf het geregeld voor het publiek toegankelijke voorstellingen in de Amstelstraat, o.a. in diezelfde maand nog Die Zauberflöte van Mozart, in Mei 1796 Don Juan van Mozart en Zemire und Azor van Grétry, in Juni Der Hufschmidt van Philidor, Blaise und Babet van Dezède, Oberon van Paul Wranitzky en Das Mädchen von Frascata van Paisiello, in Juli Der Apotheker und Doctor van Dittersdorf.[81] Gedurende vele jaren, tot nog in deze eeuw, hing in den foyer van het Grand Théatre in de Amstelstraat onder directie van de Gebrs A. van Lier in een lijst aan den wand het aanplakbiljet, luidende als volgt:

Dienstag den 17ten May 1796
im zweyten Jahr der Batavischen Freyheit
wird von der
Hochdeutschen Jüdischen Geselschaft
In dem Wagen — oder Amstelstrasse
aufgeführt
DON JUAN
Nach dem Französischen
Le Festin de Pierre
Grosse Oper in 4 Acten. Musik von
MOZARD
enz. enz.

Over de jaren 1804 en 1805 zijn gegevens in de Volledige Tooneel Almanak van dien tijd. Er was een goed ensemble, louter samengesteld uit stadgenooten met J. H. Dessauer

als Ier hautcontre, S. Fransman, Ier basse taille, M. J. Hooyen, Ier comique et laruette en tevens regisseur, G. H. van Mesritz, Ire chanteuse, E. A. Preeger, duègne, enz. Het koor werd gevormd door zestien personen en het orkest onder de orchestmeesters J. en H. Preeger Jr., telde drie en twintig musici. De Amsterdamsche Joden werden algemeen geroemd „om de losheid van hun spel en de schoonheid van hun zang". Dezelfde troep trad nu en dan ook op te Rotterdam, den Haag en te Utrecht en vond ook in die plaatsen grooten bijval. Het verdere repertoire is met een kleine uitbreiding, o.a. Die heimliche Ehe van Cimarosa, Die Aepfelbäume und die Mühle van Lemoyne, Paul und Virginie van Rodolphe Kreutzer, Das Donauweibchen van Kauer en Der Spiegel von Arcadien van Süssmayer vrijwel hetzelfde als van de andere gezelschappen. J. H. Dessauer zelf dichtte Mordechai und Esther oder die geretteten Juden bij „Musik von verschiedenen Componisten". En voor het overige waren ook hier de vier herhaaldelijk genoemde opera's van Mozart troef.

Toen op 12 Januari 1807 Leiden werd getroffen door een zware ramp, was Industrie et Récréation, dat toen onder directie stond van Hyman Binger en Joseph Boas Jr, terstond gereed tot het geven van een weldadigheidsvoorstelling, in welke Die Wegelagerer van Paër werd opgevoerd, gevolgd door een allegorische vertooning van de zwaar getroffen sleutelstad. Het was alweer J. H. Dessauer, die in die voorstelling een belangrijke rol vervulde. De opbrengst voor de slachtoffers bedroeg dien avond de voor dien tijd stellig niet onaanzienlijke som van 805 gulden. In October 1807 vielen ook deze kunstenaars ten offer aan de tijdsomstandigheden, want de Italianen, die op verlangen van Lodewijk Napoleon naar Amsterdam waren gekomen en hunne opera-voorstellingen op breede schaal zouden inrichten, verdrongen de Joden uit den schouwburg in de Amstelstraat. Deze sukkelden toen nog eenigen tijd voort in een lokaal in de Kerkstraat, de Fransche Manege en voerden aldaar o.a. op Der weibliche Soldat, muziek van den kapelmeester Naumann, doch ook zij

moesten kort na dien hunne voorstellingen staken. Deze werden niet vóór 1814, zij het dan slechts voor korten tijd hervat.

De ijverige Dessauer verwezenlijkte intusschen een ander plan, door hem reeds vroeger voorbereid: de stichting eener dramatisch lyrische kweekschool, die jaren achtereen heeft bestaan, ook nadat het gezelschap in 1814 was herrezen en zijn voorstellingen hervatte met een nieuwe klucht met zang, Hans Pumpernickel, gevolgd door een gelegenheidsstuk Wir dürfen wieder spielen van Dessauer, met de muziek van den Amsterdamschen toonkunstenaar Bernard Koch, die ook den zang onderwees aan Dessauer's kweekschool. Dessauer's voorstellingen droegen in dat seizoen wat het personeel aangaat een meer bescheiden karakter. Wel liet Dessauer soms gasten uit het buitenland komen, doch over het algemeen werden de voorstellingen verzorgd door voor het grootste deel aan de kweekschool verbonden stadgenooten, onder wie de bas Fransman en diens dochter, die in Figaro's Hochzeit is opgetreden, met eere zijn vermeld.

Deze uitvoeringen begonnen dan ook sedert dien meer het karakter te krijgen van openbare lessen der school. Rogge citeert te dien aanzien nog een verslag uit het tijdschrift Het kritisch lampje van 1823, dat zich over Dessauer en de zijnen als volgt uit: Dessauer is een man, die steeds geijverd heeft en onafgebroken blijft ijveren voor de opleiding van tooneelspelers en zangers, en de kweekelingen doen den onderwijzer eer aan. Hij neemt, kleedt en voedt te zijnent het kind, dat hij als het ware opvangt, wanneer er slechts een muzikale aanleg in te vinden is, en laat het bij de aardappelen zooveel noten slikken als het maar verduren kan. Doorvoed zijnde moet het de B mollen weder aan den man brengen, als interest van het vaste kapitaal. De directeur noodigt dus toehoorders, hij ordent het tooneel, kleedt zijne vertooners, en laat eene opera met zooveel ensemble opvoeren, dat de groote tooneelen er door beschaamd worden. Onlangs werd de Barbier van Sevilië in het Hoogduitsch aangekondigd. Het was geen

wonder dat de zaal (de voorstelling werd gegeven in Théatre Tivoli in het Park) met nieuwsgierigen gevuld werd. Het was een kunstminnend troepje, dat vol verlangen de eerste vioolstreek begeerde te hooren. De uitvoering was natuurlijk niet onberispelijk. Vooreerst liet de uitspraak van de taal nog al iets te wenschen over. „Het moest Duitsch zijn" zegt de berichtgever, „en wij willen dan ook maar gelooven, dat het Duitsch was". De heer Festlinger, oordeelt hij verder, had als Figaro een weinig de baard in de keel, en de heer Fransman maakte, als Bartolo, wat veel „lärm". Maar de heer Sons, als Bazile was goed en de juffrouwen van Praag zongen naar den eisch. Costumen en decoratiën waren volgens hem armoedige fragmenten, en het orkest kon ook beter zijn, althans de hoornist was geschikter om op een posthoorn dan in een ouverture te blazen. Maar ten slotte kent hij toch allen lof toe aan den directeur der tooneelschool: „Hij kan zijn élèves niet leeren spreken, of hun een goeden stand geven, hij is alleen operist. Zijne acteurs worden niet voor het treur- of blijspel, maar voor de opera opgeleid, en in dat vak toovert hij. Zijn tooneel en zijne positie in aanmerking nemende, heeft hij zulk een gelukkig ensemble tot stand gebracht, dat wij er hem van harte mede gelukwenschen".

De Italianen eindelijk. In het midden der achttiende eeuw reeds kwamen er nu en dan grootere of kleinere ensembles. Men herinnere zich onmiddellijk d'Amicis (blz. 69). Maar ook daarna bezochten kleine troepen uit Italië ons land en deze waren nauwelijks als voorloopers van de Italiaansche Opera van het begin der negentiende eeuw aan te merken. Omstreeks 1800 begon er plotseling belangstelling te komen voor den Italiaanschen zang, een belangstelling, welke volgens Rogge werd gevoed door de komst van Nicolo Miarteni met eenige Italiaansche zangeressen en zangers. Of hier de mode in het spel is geweest valt niet met zekerheid uit te maken, doch vast staat, dat ook voor de Italianen een combinatie van geestdriftigen werd gevonden en dat van 16 Maart 1804 tot 3 Mei 1805

een aantal opera-uitvoeringen werd gegeven van Il pittore Parigino van Cimarosa, Il maëstro di Capella en La serva padrona beide van Paisiello. Als terrein der werkzaamheden deed de Hoogduitsche schouwburg dienst. Het ensemble was klein, doch voortreffelijk. In het bijzonder werd de bas Miarteni geroemd. Deze besloot na het eerste succes een Italiaansche Opera tot stand te brengen en verbond zich daartoe met Matteo Stefanini. Het gezelschap werd gevormd en het was vooral de tenor Pietro Bertelli, die zich uitermate onderscheidde. Helaas overleed hij te Amsterdam na een kortstondige ziekte. Doch ook de andere zangers en zangeressen werden geroemd, zooals de bas Giuseppe Bertini en de prima donna Agnese Pucitta. Ook de kapelmeesters, achtereenvolgens Vincenze Pucitta en Vittorio Trenso, wekten evenals hun opvolgers bij de Italiaansche opera-gezelschappen van een eeuw later, ontzag en groote geestdrift. Het orkest was samengesteld uit zestien musici.

Ondanks al dit enthousiasme heeft Miarteni het niet kunnen bolwerken, zoodat zijn gezelschap uiteenging en zij zelf onderdak vonden bij het Fransche theater. Maar de Italiaansche Opera werd door onbekend gebleven anderen voortgezet en belangrijk uitgebreid, niettegenstaande de openlijke tegenwerking van het Théâtre français, dat zelf een „Grand opéra Italien" aankondigde met Madame Grassini in de rol van Cleopatra in La mort de Cléopatra van Nazolini en in de opera Horaces et Curiaces van Cimarosa, twee werken, die met speciale zorg waren gemonteerd en aan welke een ballet moest medewerken, waarvoor het corps de ballet van den Stadsschouwburg was gekozen. Deze concurrentie werd evenwel niet volgehouden. Want de Italiaansche Opera kwam spoedig onder de protectie van Koning Lodewijk Napoleon, die het gezelschap, dat toen onder leiding stond van Stefanini, in elk opzicht begunstigde.

Op 1 November 1808 begon het glorietijdperk van de Italiaansche Opera met de uitvoering van Il ciarlatano van Cordella en van Il testamento a sei cento mille franchi

van Giuseppe Farinelli. Als medewerkende kunstenaars werden vermeld de heeren Caurini, Ambrogetti, Bertini, Rubbi en Balassi en de dames Strinasacchi-Ambrogetti, Bertinotti-Radicati en Bardelli. Er werden werken uitgevoerd van Paer, Frederici, Cimarosa, o.a. diens Il matrimonie per raggiro, en zooals vanzelf spreekt ook Don Giovanni en Le Nozze di Figaro van Mozart.

Men speelde door tot 18 Juli 1809, om na een rust van eenige maanden in December weer te beginnen. Doch ook hier deed zich de ongunst der tijden gevoelen en nog vóór Lodewijk Napoleon voorgoed Holland verliet, waren de Italianen reeds verdwenen met achterlating van de gebruikelijke schulden, want de kosten overtroffen de recettes, die toch werkelijk tot een maximum van ongeveer 900 à 1000 gulden per avond waren opgevoerd, terwijl de ondernemers bovendien op niet geringe subsidies van Koning Lodewijk Napoleon en ook van particuliere belangstellenden konden rekenen.

Zoo is dus de toestand der Opera te 's-Gravenhage en te Amsterdam geschetst tot en met het begin van de negentiende eeuw, tot het einde van den Franschen tijd derhalve en van het daarmee gepaard gaande herstel van onze onafhankelijkheid.

Rotterdam, Leiden en ook Utrecht zijn herhaaldelijk genoemd in het Kabinet van Mode en Smaak[82] en ook bij Worp.[83]

Wat Rotterdam betreft, geeft ook P. Haverkorn van Rysewyk, de betrouwbare en gezaghebbende geschiedschrijver van het vroegere Rotterdamsche schouwburgleven eenige bijzonderheden[84]. Hij vermeldt het bezoek van J. P. Neyts in 1760 met de „Walsche Opera", ook wel „De Vlaamsche Opera" geheeten, het gezelschap uit de Zuidelijke Nederlanden, dat reeds uitvoerig hierboven (zie blz. 74) werd beschreven. Ten behoeve van deze voorstellingen werd de Manege in de Stadsdoelen tot schouwburg ingericht.

Voorts kreeg Quesnot de la Chesnée, „intendant van de

muzieke van den koning van Pruyssen", op 3 Augustus 1707 verlof om in de kaatsbaan Maandag, Vrijdag en Saterdagh's de „Bataille van Ramilles en die van Hoogstet" op te voeren. De mise-en-scène van deze opera „met donderbussen en echte militaire muziek!" kostte zeker veel moeite. Want op 20 Januari 1708 kreeg Quesnot de la Chesnée een berisping, omdat hij „een concert van Italiaens en ander musieck vertoont" had „totdat men met het vertoonen van de Bataille van Hoogstet in gereedheyt soude syn". De pauze, aldus teekent Haverkorn van Rysewyk terecht aan, duurde zeker wat lang ter wille van de batailles.

Voorts waren het de Haagsche troep, die geregeld in den schouwburg[85] en die van Neyts welke meestal tijdens de kermis en ook na den brand te Amsterdam, te Rotterdam hun heil zochten.

De Hagenaars kwamen ook geregeld naar den Leidschen schouwburg. Het kabinet van Mode en Smaak bericht o.a. in Januari 1791 acht opera-voorstellingen te Leiden, in Februari en Juni van datzelfde jaar onderscheidenlijk vier en tien.

Over Groningen en de Opera vindt men eenige mededeelingen in een boekje van K. R. Velthuis.[86] Ook te Groningen werden in 1779 en 1780 en in het laatste jaar bovendien nog gedurende de kermis opera-voorstellingen gegeven. Als gewoonlijk bij „comedies" gaf ook het optreden van de Opera aanleiding tot wrijving tusschen het Stadsbestuur en den kerkeraad; de laatste wenschte verbod van de voorstellingen, het eerste wilde zoo ver niet gaan. In 1780 spitste zich de toestand zóódanig toe, dat Ds de Blau de houding van het stadsbestuur openlijk op den kansel afkeurde, waarover hij natuurlijk door de magistraat werd onderhouden en terecht gewezen.

Welk gezelschap er tijdens die kermis heeft gespeeld en wat er is opgevoerd, vermeldt Velthuis niet. Het zal vermoedelijk Neyts zijn geweest, daar hij toch de man was, die juist in die jaren de kermissen in ons land met zijn ensemble in het bekende repertoire geregeld placht te bezoeken.

Te Utrecht werden tijdens de vredesonderhandelingen in 1712 opera-voorstellingen gegeven door een gezelschap onder leiding van zekeren De Sailliers. In den loop van de achttiende eeuw hebben ook d'Amicis, Abt en Schrötter, de Hoogduitsche Joodsche Operisten en ook de Hagenaars Utrecht vrij geregeld bezocht.

In 1796 tijdens de kermis of jaarmarkt kwam er een Fransche Opera in een tent op het St. Janskerkhof. De tenten op het Vreeburg werden in gebruik genomen door de Hollandsche comedie, twee groote troepen koorddansers, twee met vertooningen van marionetten, een steeneter, een dwergje, „levendige" beesten, wassenbeelden, enz. Om kort te gaan, de volle vreugde verbande overal het verdriet van de akelige omstandigheden. De meeste bovenkamers rondom het Vreeburg waren gedurende den kermistijd door aanzienlijke burgers gebruikt, om zich met de kermisvreugd aldaar te vermaken. De Franschen, altijd luchtig en vroolijk van aard, namen ook niet weinig deel aan al die vermakelijkheden. Men genoot van de Fransche opera's, die op het St. Janskerkhof werden opgevoerd, zoodat die in 1797 werden herhaald.

De Utrechtsche schouwburg — en mitsdien ook de Fransche opera — stond opnieuw in het middelpunt van aller belangstelling, toen koning Lodewijk Napoleon in ons land was en op 16 November 1807 besliste, dat de Haagsche kunstenaars, de Comédiens du Roi, voor een groot gedeelte met ingang van 1 December van dat jaar naar Utrecht zouden worden overgebracht (zie blz. 62). „Cette ville sera désormais le principal domicile du théâtre de Sa Majesté", luidde het in de resolutie. Er werden toen belangrijke opera-voorstellingen — de tooneelisten bleven meerendeels in den Haag — gegeven; zij werden geregeld door den koning bijgewoond.

En toen het theater op het Vreeburg het ongeluk had in den nacht van 27 op 28 Januari 1808 door brand te worden vernield, nadat op den avond te voren de opera l'Intrigue aux fenêtres van Méhul, op den tekst van Bouilly, voorafgegaan door Désaugiers en Piccini's Avis

au public in het bijzijn des konings waren opgevoerd, een brand, waarbij de geheele schouwburg met alle decors, requisieten, enz. verloren ging, werd op bevel van Zijne Majesteit de stads-concertzaal op de Mariaplaats, het sedert 1766 als zoodanig ingerichte koor der St.-Mariakerk, gerequireerd om binnen den kortst mogelijken tijd — binnen zes dagen staat in het lakoniek en scherp gestelde bevelschrift — te worden verbouwd. Een en ander is uitvoerig beschreven in een opstel door G. A. Evers.[87] Intusschen is slechts een gedeelte der verbouwingskosten door den koning bijgedragen, in den vorm van een tegemoetkoming voor de inrichting en het gebruik van loges voor Z.M. en zijn gevolg. De rest moest door de stad Utrecht worden betaald.

De bouw liep werkelijk vliegensvlug van stapel, want reeds op 13 Februari werden in het theater op de Mariaplaats opgevoerd La Mélomanie van Stanislas Champein, tekst van Grenier, gevolgd door Les Prétendus, groote opera in drie bedrijven door J. B. Lemoyne. Van 13 Februari tot 7 April zijn dan ook geregeld opera's opgevoerd, voor het meerendeel de bekende werken uit het groote repertoire van die dagen, van componisten, gelijk Grétry, Dalayrac, Boieldieu, Méhul. De sluitingsvoorstelling van 7 April was tevens de première van Le Fort de Loevestein ou l'Evasion de Grotius, de opera van de Ferrière met de muziek van Charles Plantade (zie ook blz. 95). Op het programma stond vermeld „Vu le grand des décorations et la longueur de l'ouvrage cette pièce sera donnée seule".

Maar Utrecht zou weldra ondervinden, dat ook deze opera-luister spoedig tot het verleden behoorde, want na den 7den April werd het „bedrijf" naar Amsterdam overgeplaatst, om aldaar verder in het theater in de Amstelstraat (zie blz. 95) te worden uitgeoefend.

III. DE EVOLUTIE DER OPÉRA-COMIQUE BLOEI VAN DE GRAND OPÉRA DE DUITSCHE ROMANTIEK

Den 20sten Februari 1816 ging in het Argentina-theater te Rome voor de eerste maal Rossini's onovertroffen meesterwerk „Il Barbiere di Seviglia". De geest van Beaumarchais, die reeds bij het componeeren van Le Nozze di Figaro, zij het dan weliswaar in de bewerking van da Ponte, over Mozart was vaardig geworden, was ook over Rossini neergedaald, die daarbij stellig wel indachtig moet zijn geweest de saillante boutade van den vermaarden theaterdichter toen deze schreef: „Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit on le chante".[88] Welaan, gezongen is er voldoende in Rossini's geniale compositie, waarvan de tekstbewerking was verzorgd door Cesare Sterbini. Nog tot in dezen tijd is deze opera steeds een sieraad gebleven van het repertoire. Ondanks het feit, dat men haar bij de eerste voorstelling niet al te vriendelijk had ontvangen, hoofdzakelijk echter wegens de omstandigheid, dat Paisiello hetzelfde onderwerp had gecomponeerd en dat tot dien Paisiello's opera een lievelingswerk van het publiek was geworden. Maar wie spreekt er thans nog van den Barbier van Paisiello? Rossini, die in zijn tevoren geschreven tiende opera Tancredi zich reeds als een revolutionnair op het strenge terrein der opera, in het bijzonder wat de instrumentatie en den vorm betreft, had doen kennen, zette deze met succes ontwikkelde beginselen voort en leverde een meesterwerk van ongekende schoonheid, vroolijkheid, geestigheid en gratie. „Immer erheiternde

Musik" heeft Robert Schumann in zijn Theaterbüchlein van Rossini's Barbiere geschreven. En Dr K. Ph. Bernet Kempers getuigt ervan:[89] „Een opera buffa van Rossini is een dolle wirwar van het begin tot het einde, die ons nauwelijks tijd laat om op adem te komen".

De opéra-comique, al was zij dan oorspronkelijk van Franschen huize, scheen in nieuwe banen te worden geleid. Auber, Hérold, Boieldieu, Adam, ofschoon hun aanrakingspunten met Rossini niet overtalrijk waren, konden niettemin door hun spiritueelen aanleg, hun meer dan voortreffelijke en boeiende wijze van instrumenteeren en als eerste eisch zeker ook door mooie en aantrekkelijke invallen de menigte pakken, zoodat vele hunner composities evenzeer voor het nageslacht bewaard bleven en zich thans nog kunnen handhaven.

Vijf jaren na de première van Rossini's meesterwerk, op 18 Juni 1821, verscheen te Berlijn voor de eerste maal met ongekend succes in de Koninklijke Opera ten tooneele een ander meesterwerk, „Der Freischütz" van Carl Maria von Weber op een tekst van Friedrich Kind. Inderdaad met ongekend succes, hetgeen des te merkwaardiger was, omdat juist kort te voren een Italiaan, Gasparo Spontini, zelf belangrijk opera-componist, tot generaal-intendant der koninklijke muziek te Berlijn was benoemd en sedert zijn ambtsaanvaarding als vurig propagandist van het oeuvre zijner landgenooten was opgetreden. Maar Weber, aldus Henri Viotta,[90] had in Der Freischütz het hart van zijn volk getroffen. Het Duitsche sprookje, de huiveringwekkende sage, brachten hier dichter en componist in onmiddellijke verbinding met het Duitsche volksleven. Het woud met zijn lommerrijke lanen, met zijn houtvesterswoning, met zijn vreeselijke „Wolfsschlucht", zijn maneschijn, zijn nachtelijke duisternis en zijn „wilden jager" — welke echte Duitscher dweepte er niet mede? Als grondslag der muziek was het zielvolle eenvoudige Lied gekozen, zoodat het geheel één groote treffende ballade geleek. Maar nog een ander element schonk het werk een groote populariteit, het vierstemmig mannen-

koor. Weber's voorliefde voor het vierstemmig mannenkoor was zóó groot, dat hij het ook in zijn volksopera invoerde.

Zoo bevatte Der Freischütz alle elementen, die noodig waren om het werk in het hart van Duitschlands volk weerklank te doen vinden en dat was stellig een der belangrijke oorzaken van het indrukwekkende succes. De romantiek behaalde een volkomen overwinning. Zij was de inzet eener nieuwe aera voor de Duitsche dramatische muziek. Met uitzondering van Beethoven's Fidelio, die als éénling daar stond, was sedert Mozart's tijd geen zoo belangrijk muzikaal dramatisch werk gewrocht. Niettemin was ook hier de critiek niet onverdeeld gunstig, maar desondanks heeft Der Freischütz in alle glorie zonder eenige moeite de twintigste eeuw kunnen halen, gelijk trouwens ook Oberon en Euryanthe van denzelfden meester en een reeks van navolgers. Want het werk heeft school gemaakt, uit welke hier de namen van Marschner, Lortzing, e.a. onmiddellijk moeten worden vermeld.

Nog geen tien jaren na de eerste opvoering van Der Freischütz vonden in de Académie Royale de Musique (De Groote Opera) te Parijs achtereenvolgens op 29 Februari 1828, 5 Augustus 1829 en 22 November 1831 onderscheidenlijk de eerste opvoeringen plaats van „La Muette de Portici" van D. F. E. Auber, „Guillaume Tell" van Rossini en „Robert le Diable" van Giacomo Meyerbeer, alle drie onder sensationeelen bijval van het publiek. Al deze werken waren dè specimina van de tot verdere ontplooiing gekomen Grand Opéra, waarbij de tendenzen van meer dan een halve eeuw vroeger van Gluck, wiens klassiek voorbeeld bij Cherubini en Spontini reeds gereedelijk navolging had gevonden, werden overgenomen, thans evenwel met zoodanig élan en beslistheid, dat zij de menigte tot overmatige geestdrift hebben kunnen veroveren. Auber, die reeds als schepper van eenige werken in het lichtere genre der opéra-comique op een doorslaanden bijval mocht bogen, zag zijn verder streven met zijn opzweepende muziek vol ware uitdrukking in La Muette de

Portici zóódanig bekroond, dat zelfs Richard Wagner nog veertig jaar later daarvan getuigde,[91] dat zij „Heiss bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Hinreissen" was. En het enkele feit, voor ons Nederlanders wel belangwekkend, moge in 't bijzonder hier nog eens worden aangestipt: de première te Brussel op 24 Augustus 1830 was de onmiddellijke inzet tot den Belgischen opstand.

Rossini's Guillaume Tell is na zijn Il Barbiere di Seviglia eveneens een werk van zeer groote allure gebleven. Na Rossini's succes te Parijs in de Groote Opera in 1826 met Le Siège de Corinthe behaald, werd Guillaume Tell, voor hetzelfde instituut met koortsachtige drift geschreven, een triomf zonder weêrga.

Meyerbeer, Duitscher van geboorte, maar door het succes van Spontini te Berlijn, waar hij voorloopig zelf geen kans scheen te kunnen maken, als het ware verdreven, zocht na vele omzwervingen ten slotte heil in de Fransche hoofdstad, welke het begaafde talent van den kunstenaar gaarne deze eer en de hulde bewees, die het naar het algemeen oordeel van dien tijd toekwamen. Men kon dezen componist, evenals Weber leerling van den vermaarden abt Vogler, een ongewone begaafdheid om pakkende melodieën neer te schrijven en die te kleeden in een schitterend instrumentaal gewaad, zoodat zijn werken een indrukwekkend, soms misschien ietwat vergroofd effect op de massa maakten, moeilijk ontzeggen, doch het effect was er, en dat was in den tijd, waarop zij de menigte moesten boeien en bekoren wellicht het ééne noodige. Nu dient daarbij onmiddellijk te worden erkend, dat de libretto's van al deze drie werken van den meest pakkenden aard zijn. Een tooneelschrijver, gelijk Eugène Scribe, voor Robert le Diable bijgestaan door den eveneens bekenden dramaturg Germain Delavigne, vond nauwelijks zijns gelijke bij het ontwerpen van grootsche dramatische effecten, en Hippolyte Bis en Jouy hadden aan de alom bekende Tell-sage voldoende houvast om een tekst te leveren, aan welken het allerminst aan dramatische stijgingen en dalingen ontbrak.

Onnoodig te zeggen, dat al deze vijf genoemde opera's betrekkelijk kort na haar eerste opvoering den weg ook naar ons land hebben gevonden ten einde de weerspiegeling van den grooten bijval, haar bij de respectievelijke premières in den vreemde geschonken, ook hier te ontvangen.

Er was over het algemeen daartoe ruimschoots gelegenheid, want met de „Wedergeboorte van Nederland" kon een opleving op tal van gebieden worden vastgesteld, een opleving, aan welke de dramatische kunst evenzeer haar deel had. De oude combinaties, zoowel te Amsterdam als in Den Haag, herrezen betrekkelijk snel. De Amsterdamsche Schouwburg ondervond, wat de opera betreft, misschien daarvan het minst onmiddellijk voordeel, aangezien men in die jaren minder naar de opera omzag dan naar het tooneel, dat met kunstenaars als mevrouw Ziesenis-Wattier, Andries Snoek en nog zooveel anderen in de eerste vijf jaren der negentiende eeuw zijn glansperiode beleefde.

Doch in de laatste levensjaren van den zooeven genoemden beroemden tooneelspeler, die ook directeur van den schouwburg was, kwamen weder voorteekenen aan den dag, dat de liefhebberij voor het zangspel meer en meer toenam. Het was te voorzien, dat het drama onder den zang gebukt zou gaan. Snoek voorspelde het aan zijn leerling Engelman. Het stedelijk bestuur ging voort met het aanmoedigen en ondersteunen der Opera, daarbij evenwel niet bedenkende, dat men geen zangers had, om ze dragelijk uit te voeren. Dit was de reden, dat, hoewel aan de opera veel geld ten koste werd gelegd, slechts betrekkelijk weinigen onder het publiek er zich om bekommerden.[92]

Worp[93] noemt de volgende oorspronkelijke zangspelen, die in den Stadsschouwburg na 1813 zijn gespeeld: in 1824 W. van Teisterkoord of de gebroken domper, tekstdichter onbekend; het geheel scheen te zijn gericht tegen Bilderdijk; de liedjes werden alle op bekende wijzen gezongen; in 1826, Neem u in acht van H. J. Foppe, voor wien J. B. van Bree

de muziek schreef. Voorts in 1830 Seid en Palmira van G. Gravé met muziek van A. ten Cate, in 1833 Het Landmeisje, tekst en muziek van J. Dahmen, een gegeven, dat ontleend was aan een voorstelling van Zschokke, volgens Worp een niet onaardig zangspelletje; in 1835 Constantia, Keizerinne te Nicodemië van H. J. Foppe, een werk in één bedrijf, gecomponeerd door A. ten Cate.

Jacob van Lennep, die commissaris was van den Amsterdamschen schouwburg en die bovendien aan de vaderlandsche opera een warm hart toedroeg, meende door zelf eenige libretto's te schrijven haar bloei te kunnen bevorderen. Hij heeft hierover opmerkelijke dingen geschreven, die zijn opgenomen in Van Lennep's bundel Treur- en Blijspelen.[94]

Van Lennep's eersteling op dit gebied — althans naar volgorde van opvoering — was het zangspel Haarlems Verlossing, een episode uit den tijd van Floris V en Witte van Haemstede. Als muziek voor dit zangspel had Van Lennep niet minder dan negentien fragmenten uit opera's van Rossini gekozen. Daaronder waren er uit eenige bekende opera's gelijk Le Siège de Corinthe, Guillaume Tell, Mosé in Egitto, l'Italiana in Algieri, en de overigen uit een aantal in ons land minder bekende opera's. Het stuk werd luisterrijk gemonteerd; vooral het decor, dat het plein van 's-Graven jachthuis en de Groote Markt te Haarlem voorstelde, werd bijzonder geroemd; ook de costuums waren nieuw en met de meeste zorg gekozen. Maar niettegenstaande dit alles en ondanks Rossini's populariteit vertrouwde men de combinatie van Lennep - Rossini maar half, zoodat het publiek wegbleef en Haarlems verlossing reeds van den eersten avond af voor ledige zalen werd gespeeld. De uitslag van dit alles was, aldus Van Lennep, „dat ik een zeer slechten dienst aan den Schouwburg had bewezen, dat er groote kosten waren gemaakt, die niet vergoed werden en dat ik mij zelven plechtig beloofde nimmer weder zangspelen op muziek te zullen schrijven".

Doch er bestond nog een ander zangspel, door Van Lennep een jaar te voren gedicht en Saffo[95] getiteld. In een

beschouwing hierover, opgenomen in den zooeven vermelden bundel,[96] schreef Van Lennep, dat zijn doel was den componist J. B. van Bree, die zoo weinig kans kreeg om ook in het buitenland bekend te worden en aldaar wellicht denzelfden roem en eer te behalen als te onzent, aan een bruikbaren opera-tekst te helpen. Van Bree toch was een musicus van zeer groot talent en het oordeel van een ieder, die van zijn scheppingen had kennis genomen, niet alleen van landgenooten, maar ook van elken vreemdeling, die hetzelfde vak als hij beoefende en die hem hier leerde kennen, luidde éénstemmig geestdriftig. Geen wonder dat Van Bree met Van Lennep's denkbeeld bijster was ingenomen en zoo ontstond uit beider samenwerking in de jaren 1832 - 1834 het zangspel Saffo, wat den tekst betreft ontleend aan de Grieksche fabelleer.

Ondanks het échec van Haarlems Verlossing achtten Commissarissen van den Schouwburg het toch wenschelijk Saffo een kans te geven. En zie, Saffo werd een triomf van het opera-seizoen in de lente van 1834. Vijftien achtereenvolgende opvoeringen van 22 Maart tot 26 April in den Amsterdamschen Stadsschouwburg, onder welke die van 15 April door het geheele Koninklijke gezin werd bijgewoond, waren het resultaat van deze onderneming. De Nieuwe Amsterdamsche Courant en Algemeen Handelsblad berichtte in alle opgetogenheid van de première van Zaterdag 22 Maart het volgende: „Heden vierde de Hollandsche kunst eene harer grootste zegepralen. Een oorspronkelijk Hollandsch kunstgewrocht, eene nieuwe groote Opera, gedicht en op muziek gezet door twee onzer vaderlandsche meest verdienstelijke kunstgeniën; met één woord: de Saffo van den heer Mr J. van Lennep met muziek van den heer J. B. van Bree, beiden onze stadgenooten, heden avond voor het eerst op den Stads Schouwburg opgevoerd, werd met het beste gevolg bekroond". En dan volgt een uitgebreid en gedetailleerd verslag van dezen feestavond, twee kolommen druks; er werd ten slotte nog een gedicht ter huldiging van de auteurs voorgelezen; kortom, iedereen was opgetogen. Doch bij al die

opgetogenheid verzuimde de verslaggever de namen te vermelden van de uitvoerenden, die een groot aandeel hebben gehad in het welslagen van dezen gedenkwaardigen avond. Maar de namen van de dames Bia en Stoetz en van den zanger Walter, die de rol van Ilus vervulde en in die dagen wel veel aantrekkingskracht moet hebben gehad, daar zijn naam telkens afzonderlijk in de advertenties voorkomt, zijn voor het nageslacht bewaard gebleven.

Eenige aardige bijzonderheden over Saffo en haar première zijn nog medegedeeld in „Het Leven van Mr Jacob van Lennep, door zijn kleinzoon jhr dr M. F. van Lennep beschreven.[97] Twintig jaar later gaf Van Lennep zelf een kritiek of parodie van dit zangspel, aldus aanvangende: „Daar leefde eens op 't eiland Lesbos zekere *blue stocking*, Saffo geheeten, die niet alleen het Grieksch op haar duimpje kende, maar ook op concerten en liefhebberijtooneelen als *chanteuse-forte à roulades* zong, en aan al de Almanakken van Griekenland vaerzen zond; terwijl zy zelve redakteur was van dien voor 't Schoone- en-Goede".[98] Er was, zoo betuigde Van Lennep, bij de behandeling van het onderwerp te weinig zorg gedragen voor het behoud van den Griekschen eenvoud, — en er was te veel bijgehaald, dat tot latere tijden en zeden behoorde. Van Lennep vertelt zelf nog, dat de opera voortreffelijk werd gemonteerd en dat, wat de decoratiën betreft, alles was aangewend geworden om het zangspel luister bij te zetten: vooral de tempel van het tweede bedrijf, het uitzicht op het voorgebergte in het derde en het landschap in het vierde, getuigden wederom van Pfeiffer's — den decorateur van den schouwburg — uitnemende gaven en grondige bekwaamheid. Van Lennep releveert[99] een paar staaltjes van de bewonderenswaardige vlugheid, waarmede Pfeiffer werkte. De achterste galerij des tempels moest met groote beelden worden versierd; nu was Pfeiffer iemand, die altijd den tijd scheen te hebben, en ofschoon de decoratie voor 't overige gereed was, bleek er, toen het stuk begon, nog niet een der benoodigde beelden aanwezig. De Commissarissen beklaagden zich hierover; de schilder glim-

Mr Jacob van Lennep, 1802—1868. Naar de schilderij van J. A. Kruseman.

J. B. van Bree, 1801—1857.

lachte, haalde de schouders op, ging, toen de ouverture begon, naar zijn werkplaats, en schilderde zijn beelden, die een voor een uitgesneden en naar den schouwburg gebracht werden. Juist toen het gordijn aan het slot van het eerste bedrijf viel, werd het laatste beeld op zijn plaats gesteld.

Kan derhalve van een zeer belangrijk succes worden gewag gemaakt, Van Lennep's vurige hoop, dat de tekst der opera — ware het dan ook met eenige wijziging of inkrimping — zou worden vertaald, werd niet verwezenlijkt en toen eenigen tijd later het personeel der nationale Opera werd afgeschaft en er jaren zouden verloopen aleer dat weder bijeen kon worden gebracht, scheen de kans verkeken, dat de muziek van Saffo weder in haar geheel kon worden gehoord. Van Lennep bericht verder, dat verschillende stukken daarvan, als de Ouverture, het jagerkoor, enz., nog dikwijls op concerten zoowel buiten 's lands als te onzent[100] zijn gespeeld en niet weinig hebben gestrekt om den roem van den componist te verbreiden.

Dat het met Saffo indertijd is misgeloopen, althans wat haar buitenlandsche carrière aangaat, valt des te meer te betreuren, omdat, zoo er één kans daarvoor bestond, die er zeker ditmaal was. Beiden toch, zoowel Van Lennep als Van Bree waren kunstenaars van internationaal formaat. Over Van Lennep behoeft hier niet verder te worden uitgeweid. En wat Van Bree betreft, zijn compositorische arbeid wordt ook thans nog als speel- en hoorbaar geroemd. Een concert-ouverture van zijn hand is onderscheidenlijk bij het gouden feest in 1891 en het eeuwfeest in 1941 van de Maatschappij Caecilia te Amsterdam, tot welker oprichters Van Bree behoorde, met levendigen bijval ten gehoore gebracht. Van Bree is een groot kunstenaar geweest, die het muzikale leven der hoofdstad, niet het minst door zijn persoonlijkheid op belangrijke wijze heeft doen uitkomen.[101] Hij is ook gedurende één seizoen vast verbonden geweest als eerste dirigent der Opera en heeft ook wel eens opera's bij het Fransche gezelschap in het theater aan de Erwtenmarkt (zie blz. 139) gedirigeerd.

Waaraan het gelegen heeft, dat Saffo niet nog meer bekend werd, is niet uit te maken. Hadden Van Lennep en Van Bree hierbij niet een „promotor" noodig voor deze internationale propaganda, een arbeid, dien zij moeilijk zelf konden ondernemen? Van Lennep's conclusie, zooeven vermeld, lijkt niet afdoende. Doch men bedenke wel, dat er omstreeks dien tijd in ons land een Jan Salie-geest heerschte, tegen welken o.a. ook kunstenaars als Potgieter op rake en satirieke wijze zijn te velde getrokken.

De goede uitslag, die de opvoering van Saffo had bekroond, had evenwel ten gevolge, dat Van Lennep thans op zijn beurt een aanzoek kreeg om nogmaals den tekst voor een zangspel te vervaardigen. Van Lennep noemt den naam van dezen componist niet, doch vermeldt wel, dat de toondichter, die verklaarde bij voorkeur geïnspireerd te zijn door het oeuvre van Weber, Spohr en Marschner, liefst dus als onderwerp tot het zangspel een werk uit de romantische of uit de tooverwereld van muziek wilde voorzien. Van Lennep dichtte daarop Harald de Onversaagde, ontleend aan Walter Scott's gedicht Harald the Dauntless. De componist was weinig tevreden met de wijze, waarop in den schouwburg met betrekking tot de muziek werd gehandeld en had vooral bezwaren tegen den toenmaligen, volgens Van Lennep in vele opzichten toch verdienstelijken orkestmeester Benucci. Het conflict tusschen beide musici breidde zich uit en zoo bleef het libretto jaren lang bij den componist, zonder dat de laatste meer van zich deed hooren. Na achttien jaren — in 1852 — kreeg Van Lennep zijn manuscript, dat in den bundel Treur- en Blijspelen is opgenomen, ongecomponeerd terug. In denzelfden bundel vindt men nog den tekst van het zangspel Soliman de Tweede of de drie Sultanes, waarvoor de componist Oberg muziek schreef. Het stuk is oorspronkelijk van Favart, door Nomsz vertaald en door Van Lennep als zangspel-tekst bewerkt. De muziek werd door kenners geprezen en de „operette" — zoo werd zij ten slotte door Van Lennep gequalificeerd — werd met vrij gunstigen uitslag opgevoerd. Eindelijk bezorgde Van Len-

nep op verzoek en ter aanmoediging van den verdienstelijken jeugdigen Amsterdamschen toonkunstenaar A. Berlijn een vrije overzetting van Körner's „Die Bergknappen", dat als De Bergwerkers het licht zag. De opvoering daarvan had in het voorjaar van 1841 te Amsterdam met vrij voldoenden uitslag plaats.

Is derhalve de oogst van oorspronkelijke zangspelen en opera's in dien tijd betrekkelijk schraal en kon geen der genoemde tekstdichters of componisten de „vrijheid" bezingen, groot daarentegen is de lijst van hetgeen uit het buitenland werd aangevoerd en ook in een Nederlandsche vertaling ons publiek met geestdrift vervulde. De vrijheid werd bezongen in uitvoeringen van Het Vrijschot, Willem Tell, Fidelio en Het Sprakelooze Meisje van Portici, dat in één seizoen niet minder dan negen en twintig opvoeringen achtereen beleefde. Rossini's Tancred en De Barbier van Sevilla, Boieldieu's De Witte Burchtvrouw verschenen op het repertoire.

Velen betreurden het, dat in 1841 het nationale operapersoneel van den schouwburg werd afgeschaft, hetgeen evenwel niet beteekende, dat het tooneel weer oppermachtig over den schouwburg kon beschikken. In 1845 werd J. Eduard de Vries directeur van den Stadsschouwburg, doch alvorens het belangrijke te vermelden, dat onder diens régime in dit theater op het gebied der opera werd tot stand gebracht en waarvan een zekere concentratie van het operabedrijf in de hoofdstad stellig niet de minste daad van beteekenis is geweest, worde eerst een en ander medegedeeld van hetgeen bij de Duitschers in de Amstelstraat en de Franschen op de Erwtenmarkt na 1813 heeft plaats gevonden.

De Hoogduitsche schouwburg ging in het najaar van 1816 weer open. Een ondernemend man, Friedrich Haberkorn, heeft de leiding gevoerd gedurende niet minder dan zeven jaar — een tot dusver ongekend lange periode in het Amsterdamsche opera-leven. Op 6 November van dat jaar begon de opera-campagne met Ida von Hochberg, een werk

van Gyrowetz, onmiddellijk gevolgd door twee opvoeringen van Mozart's Figaro. Haberkorn zorgde voortdurend voor uitbreiding van zijn repertoire, door telkens nieuwe werken in te studeeren en uitstekende zangers en zangeressen voor korter of langer tijd aan zijn theater te verbinden. Rogge[102] stipte uit het repertoire aan Titus van Mozart, Axur van Salieri, Rosette van Bierey, Der Wasserträger en Lodoiska van Cherubini, Der Spiegel von Arcadien van Süssmayer, Das Donauweibchen en Die Sternenkönigin van Kauer, Der Calif von Bagdad van Boieldieu, Zemire und Azor van Spohr, Die Vestalin van Spontini, Tancred, Der Barbier von Sevilla en Othello van Rossini, Iphigenie in Aulis van Gluck, Achilles van Paër, Oberon van Wranitzky, Joseph in Egypten van Etienne Nicolas Méhul, eveneens een meesterwerk van ongewone beteekenis, dat den tand des tijds heeft getrotseerd, en dan natuurlijk Der Freischütz van Carl Maria von Weber. De eerste uitvoering in ons land van laatstgenoemd werk werd te Amsterdam gegeven op 2 October 1822, derhalve een goed jaar na de première te Berlijn. Voor de rol van Max was speciaal als gast geëngageerd de in die dagen beroemde tenor Stümer, Königl. Preuss. Kammer-und Opernsänger". Haberkorn kon negen en twintig achtereenvolgende opvoeringen van Der Freischütz ondernemen en toen hij op 6 Mei 1823 met zijn gezelschap afscheid nam van het Amsterdamsche publiek was het andermaal Der Freischütz, die het programma van dien avond vormde.

Onder de kunstenaars van Haberkorn's gezelschap was een groote tenor, zekere Julius Miller, die door het Amsterdamsche publiek op de handen werd gedragen. Ook de dirigent Albert Schirmer werd bijzonder geroemd. De mise-en-scène liet dikwijls te wenschen over, maar voor enkele werken verzekerde Haberkorn zich van de medewerking van den decorateur van den Stadsschouwburg, den hierboven (blz. 120) reeds vermelden F. J. Pfeiffer Jr en op deze wijze kon de ondernemende Haberkorn ook te dien aanzien zijn reputatie herstellen. Eén der opvoeringen van Titus van Mozart — op 26 Mei 1820 — is vereerd met

de tegenwoordigheid van den Prins van Oranje (den lateren Koning Willem II). De in Amsterdam wonende Duitschers steunden Haberkorn voortdurend in zijn ernstig streven, doch ten slotte na zijn zevende seizoen achtte hij den tijd gekomen om de leiding van het theater aan anderen over te geven. Julius Miller trad als directeur op en vormde een nieuw gezelschap, waarmede de campagne 1824—'25 werd gevoerd. Rossini's opera's waren in dat seizoen geregeld aan de orde, o.a. Die diebische Elster (La gazza ladra), Cenerentola oder Aschenbrödel 102ª, Tancred, uit het vroegere repertoire en als noviteiten van denzelfden componist Semiramis en La Donna del lago. Voorts werken van Mozart, wiens Cosi fan tutte voor de eerste maal op het programma verscheen, Der Freischütz van Weber, Das unterbrochene Opferfest van Winter en als verdere noviteiten Agnese van Paër, Libusa en Der Taucher van Kreutzer en voor de eerste maal in ons land Beethoven's Fidelio, die eenige herhalingen beleefde. Het groote succes dat de Italiaansche muziek, inzonderheid met de werken van Rossini, hier behaalde en dat zich natuurlijk ook in materieelen zin in de recettes afspiegelde, gaf wel aanleiding tot eenige teleurstelling bij de voorstanders der Duitsche opera. Een Amsterdamsche spotprent, getiteld „Muzikaal tafereel" zag in die dagen het licht. Op deze prent is de schouwburg in de Amstelstraat afgebeeld. Aan den ingang staat de directeur met een geldbuidel in zijn linkerhand en een aankondigingsbiljet in zijn rechterhand, terwijl de menigte binnenstroomt. Uit den gevel steekt een vlag, waarop de woorden: „Noch wenige Abonnementen sind zu haben". Vóór den schouwburg ziet men een wip, waarop twee personen zijn gezeten. Onder den zwaarsten, een deftig heer, liggen de partituren van Don Juan en Figaro's Hochzeit; onder de figuur in de hoogte, die op een trompet blaast en op een trom slaat, liggen bovengenoemde opera's van Rossini. In het midden staat een violist te waggelen op de partituren van Spohr's Zemire und Azor en Jessonda. In den linkerhoek bespeurt men twee personen (Geluk en Verdienste) bij een weegschaal,

waarop de muziek van Händel en Mozart wordt gewogen.[103]

Dirigent van het ensemble was H. Payer, wiens leiding zeer goed moet zijn geweest, de namen van den tenor Rosner, van het hoftheater te Weenen, als graaf Almaviva in den Barbier, den Kon. Beierschen hofzanger Fischer, die als vertolker van de groote bas-partijen in de werken van Mozart heeft uitgeblonken, zoomede van de zangeres Vettweiss, als Königin der Nacht in Die Zauberflöte, zijn door de geschiedenis aan het nageslacht overgeleverd. Met een ensemble van zulke voortreffelijke kwaliteiten durfde men in hetzelfde milieu op 20 Februari 1825 een concert aan, waarop Die Schöpfung van Jos. Haydn ten gehoore is gebracht. Het was een liefdadigheidsconcert ten voordeele van de slachtoffers van een watersnood in Noord-Holland.

Als bijzonderheid wordt ook nog vermeld, dat sedert September 1824 de zaal met gas werd verlicht; de Hoogduitsche schouwburg was het eerste openbare gebouw in de hoofdstad, waar de nieuwe verlichting werd aangebracht. Miller eindigde zijn opera-campagne vlak vóór Kerstmis 1825. Na eenige incidenteele opera-vertooningen door verschillende gezelschappen in 1827 — in 1826 gaf de Duitsche Opera geen opvoeringen — en in welke voor een oogenblik de naam van Miller wordt vermeld, zoomede in het voorjaar van 1828, toen o.a. het Liederspiel van J. H. Dessauer, den vroeger reeds genoemden leider van het Joodsch Hoogduitsch Tooneelgezelschap en den stichter van een tooneelschool, werd opgevoerd, kwam in het najaar van 1828 wederom een vast gezelschap onder de directie eerst van E. Cornega en later van Carl Bornschein, dat als vroeger opera's, Lust- en Schauspiele aankondigde. Als éénige noviteit vermeldt het repertoire van dat seizoen Preciosa van Carl Maria von Weber. Een belangrijke aanwinst voor dit ensemble was de bas V. Mager. Doch ook dit gezelschap was geen lang leven beschoren. In April 1829 waren er financieele moeilijkheden, die ten slotte werden opgelost door de reconstructie van het gezelschap, dat voortaan onder de leiding kwam van J. Fritsch, die

na een welgeslaagd zomerseizoen in 1828 met frisschen moed de campagne in het najaar kon voortzetten en gedurende twee achtereenvolgende jaren tot September 1830 heeft kunnen volhouden. Als bijzondere, nog niet genoemde werken van het repertoire, dat ook onder deze directie zeer afwisselend is geweest, verdienen vermelding Johann von Paris van Boieldieu, Die Belagerung von Corinth (Le Siège de Corinthe) van Rossini, Jessonda (waarvan de opvoering van 21 April 1830 in tegenwoordigheid van de Koninklijke familie werd gegeven) en Faust, beide van Ludwig Spohr, Der Prüfungstraum van den Musik-Director Jos. Braun. Ook bij dit ensemble was V. Mager een der groote krachten. De zanger stond bekend als een geweldig eter; zijn naam contrasteerde in elk opzicht met zijn postuur. De woordspeling, die in die dagen over hem en den bas Nourrit bij de Franschen, die zeer schraal van uiterlijk was, werd gemaakt, luidde: „Nourrit est maigre, mais Maigre est nourri".[104]

Van October 1830 tot October 1832 werd opnieuw pauze gehouden in het Duitsche opera-bedrijf. Daarna werd Von Ziethen de nieuwe leider, die de Amsterdammers verraste met welgeslaagde vertooningen van Oberon van Weber en van Die Freunde van Vincenzo Bellini. De opvoering van deze laatste opera werd gegeven bij gelegenheid van het vorstelijk bezoek op 20 April 1833. In December 1832 werd bij de Duitschers, evenals bij de Franschen, een nationale voorstelling gegeven, waarbij A. von Ziethen een lofdicht voordroeg getiteld: Wilhelm von Oranien, der Vater des Vaterlands; een en ander werd besloten met een allegorische voorstelling en het Nederlandsche volkslied.

Von Ziethen, wiens rijk juist één seizoen heeft geduurd, werd opgevolgd door G. A. Amelung, onder wiens leiding een bekwame dirigent W. Werner is opgetreden. Als noviteiten kwamen op het repertoire Der Pirat van Bellini, Euryanthe van Weber, Der Schnee van Auber en Der Wasserträger (Les deux Journées) van Cherubini. Het gezelschap telde evenals zijn voorgangers uitstekende artisten, terwijl natuurlijk ook Mager's naam in eenige

rolverdeelingen prijkte. Amelung durfde in het volgende seizoen 1834—35 met zijn gezelschap, dat eenige wijzigingen had ondergaan en als nieuwen dirigent een uitstekend musicus, Guhr, telde, de eerste uitvoering aan van Wilhelm Tell van Rossini. Natuurlijk was het succes van deze opera uitbundig. Ook Fra Diavolo van Auber en Der Vampyr van Marschner verschenen op het repertoire. Een aanwinst voor het gezelschap was de bariton Nagel, wiens krachtige stem en onverbeterlijk spel niet weinig tot het succes van dit werk bijdroegen. Zijn leelijke maar karakteristieke kop moet als Vampyr en later ook als Hans Heiling een bijzonderen indruk hebben gemaakt. De zeventiende voorstelling van Der Vampyr op 2 Mei 1835 werd blijkens het affiche gegeven op hoog bevel bij 's Konings jaarlijksch bezoek aan Amsterdam. Doch ook Amelung kon het op den duur niet bolwerken en toen hij na het seizoen 1835—'36 het bijltje er bij neerlegde, stonden de aandeelhouders van den schouwburg voor de zooveelste maal voor de moeilijkheid om naar een anderen gérant om te zien. Ditmaal viel de keuze op W. Ehlers, die van October 1836 tot April 1838 evenals zijn voorgangers een voortreffelijk samengesteld gezelschap en tevens voor belangrijke noviteiten zorgde. Onder deze mogen worden genoemd Norma en Romeo und Julia, beide van Bellini, Die Stumme von Portici van Auber, Das Nachtlager in Granada van Conradin Kreutzer, Hans Heiling van Marschner en Zampa oder Die Marmerbraut van Hérold, zoomede het hierboven (blz. 118) vermelde Nederlandsche zangspel — in Duitsche vertaling — Seïd und Palmira van A. ten Cate J.Azn.

Na de ontbinding van dit gezelschap is er voorloopig geen sprake meer geweest van een vast Duitsch operaensemble tot het voorjaar van 1845. Wel verschenen zoo nu en dan enkele oude bekenden, zooals Miller en Mager met ad hoc ensembles op hun doorreis, waarschijnlijk naar Londen, door ons land. Doch eerst in April 1845 kwam er weer een Duitsche troep met het bekende repertoire, waaraan o.m. Marie oder Die Regimentstochter van Donizetti als noviteit was toegevoegd. Het verblijf van dit

Muzikaal Tafereel. Spotprent van 1832 — *uit:* De arke Noach's VI.

ensemble, dat om zijn voortreffelijke elementen zeer werd geprezen, heeft drie maanden geduurd.

In 1846 werd J. Eduard de Vries, die sedert eenige jaren directeur was van den Stadsschouwburg, tevens aan het hoofd gesteld van een Hoogduitsch opera-gezelschap in de Amstelstraat. Hij begon op 19 Februari met Jessonda van Spohr en onder hem werden Der Postillon van Lonjumeau van Adam, Ferdinand Cortez van Spontini, Die Hugenotten van Meyerbeer, Lucretia Borgia van Donizetti, Die Jüdin van Halévy voor de eerste maal te Amsterdam in het Duitsch opgevoerd. Een groote ster van het ensemble was de zangeres Schmidtgen, prima donna van het hoftheater te Wiesbaden, die als Valentine (Die Hugenotten), Rebecca (Die Jüdin), Lucretia (Lucretia Borgia) triomfen vierde.

In 1849 ondernam J. Eduard de Vries zijn groote Duitsche opera-voorstellingen, die als een begin van concentratie op het gebied van de opera genoemd kunnen worden en toen was het met de permanente Duitsche gezelschappen in den schouwburg in de Amstelstraat zoo goed als gedaan. Rogge maakt in zijn opstel[105] nog gewag van een Duitsche Opera onder leiding van Ferdinand Röder in den winter van 1849—'50, en van een ensemble onder Rahnenberg in Mei 1852. Ook deze moeten volgens de verslagen van dien tijd uitermate hebben voldaan. Met Röder's gezelschap, waarbij de zangeres Richter von Ilsenau heeft uitgeblonken, kwam als kapelmeester uit Duitschland mede Gustav Adolph Heinze, een voortreffelijk musicus, uit Leipzig afkomstig, een kunstenaar, die ook reeds in zijn geboorteland naam had gemaakt. Hij ondervond hier onmiddellijk groote sympathieën en toen Röder kort daarna niet meer aan zijn verplichtingen kon voldoen en met de noorderzon was vertrokken, zijn ensemble zonder geld en in zorgen achterlatend, kon Heinze in ons land een nieuwe carrière beginnen. Dankzij zijn noesten ijver en mede door den steun zijner vele vrienden heeft hij zich door het geven van lesssen een bestaan kunnen verzekeren. Nog eenmaal, korten tijd daarna zag Heinze zich belast met de

muzikale leiding van een Italiaansch opera-gezelschap, waarbij zich de zangeres Hasselt-Barth bevond, en dat te Amsterdam eenige voorstellingen heeft gegeven, maar sedert dien heeft deze kunstenaar, die uitstekend Nederlander par droit de conquête was geworden — hij behoorde in 1875 tot de oprichters en eerste bestuursleden van de Nederlandsche Toonkunstenaars Vereeniging — en dit tot zijn dood in 1903 is gebleven, zich nooit meer met de opera onledig gehouden.

Wat de Hoogduitsche aangaat, nu zij practisch gesproken naar het Leidscheplein was verhuisd, kon tegen haar de concurrentie niet meer worden ingezet. De Hoogduitsche Tooneelsocieteit werd op eigen verzoek bij vonnis van de Arrondissements Rechtbank te Amsterdam per 1 November 1852 ontbonden en de schouwburg met alle toebehooren werd in 1853 verkocht aan de firma Schoeman en Van Lier, die den schouwburg voortaan als Grand Théatre des Variétés exploiteerde. Ook onder haar directie zijn in de Amstelstraat nu en dan Duitsche opera's en vooral operette's gegeven, doch van een zoodanig vast ensemble is echter geen sprake meer geweest.

In verband met deze ad hoc voorstellingen vertelt dr M. B. Mendes da Costa, die bij zijn hartstochtelijke liefhebberij voor het tooneel in den loop der jaren ook een trouw bezoeker van opera-voorstellingen was geworden, in zijn Tooneel-Herinneringen[106] nog eenige aardige episodes en wel uit de jaren 1865 tot 1868. Vlak bij het Grand Théatre in de Amstelstraat was de zoogenaamde Salon des Variétés onder directie van een zeer handigen ondernemer J. E. Duport, die herhaaldelijk met Van Lier samenwerkte. In het seizoen 1865—'66 werden in dezen Salon door een troepje van zeven en twintig personen, hetwelk door Duport werd geleid, drie zeer aardige operettes van Offenbach, alle in één bedrijf, gegeven, Die Zaubergeige (Le violoneux), no. 66 (Le soixante sixième) en Fortunio's Lied (La chanson de Fortunio). Het succes was doorslaand en voor een deel ook te danken aan eenige werkelijk zeer begaafde kunstenaars van dit ensemble.

Mendes noemt o.a. den orkestdirecteur Saurlet en diens echtgenoote Pauline Zerr als prima donna assoluta. Men vergaf haar een minder bevallig uiterlijk, omdat zij zoo uitstekend zong. Dan waren er een zekere von Sabatzky en een andere puike zangeres Gretchen Müller.

In het jaar 1866—'67 waagde men zich echter aan de groote opera. En Mendes, die op dit gebied in zijn prille jeugd reeds teleurstellende ervaringen had opgedaan, liet zich nochtans verleiden om in dat seizoen Der Freischütz te gaan hooren. „Ik kende de muziek daarvan tamelijk goed", aldus schrijft hij „en mijn vader ried me sterk aan het nu eens dáármee te probeeren. Het was helaas alweer mis. Niet dat van alle hoofdpersonen de zang zoo slecht was; dat ging althans wat drie van hen betreft zeer wel. Mevrouw Saurlet was een bijzonder schalksche Aennchen en zong als naar gewoonte met virtuositeit, Gretchen Müller had als de schwärmerische Agathe haar uiterlijk vóór en sloeg zich met haar frissche stem dapper heen door de gedragen muziek van haar partij en Schmidt Sabano (Max) woekerde met zijn sympathiek geluidje. Maar de duivelsche Caspar en de hermiet en Kilian en al die anderen, en dan de koren . . . Kortom het leek wel een parodie op de muziek van Von Weber. En toch was het zingen nog heilig, vergeleken bij de mise-enscène en het decoratief. Mijn lachlust was al in het eerste bedrijf gaande gemaakt, toen de door Max geschoten arend naar beneden kwam duikelen in de gedaante van een ganzevlerk; maar bij de groote scène in de Wolfsschlucht, met de geesten aan touwtjes en de papieren uilen en de katers met doorschijnende oogjes en de man als een haas, toen was ik niet meer te houden.

„Waarschijnlijk ten gevolge van de alles saamgenomen zoo gebrekkige vertooning hebben de meesterlijke muziek en het poëtische libretto een geheel anderen indruk op mij gemaakt dan mijn vader had verwacht. Ik was er griezelig en somber door geworden en het heeft ettelijke dagen geduurd eer ik weer de oude was; maar ettelijke jaren heeft het geduurd, meer dan dertig, eer ik de herinnering

aan die griezeligheid en somberheid in zoover had overwonnen, dat ik de kennismaking durfde hernieuwen. Dat geschiedde op 9 Augustus 1897 te Dresden in het Königliches Hoftheater".

In het seizoen 1867—'68 verhuisden de Von Sabatzky's naar het theater Van Lier, waar „weer groote opera's voor de afwisseling van Possen werden gegeven, met prullige gasten uit het buitenland onder veel ophef aangekondigd om publiek te trekken. Maar mij (Mendes da Costa) hebben zij er niet weer gezien. Ze speelden vrij wel voor stoelen en banken; en alleen diegenen, die zich tevreden wilden stellen met een treurige verminking van Norma, van Der Troubadour en tutti quanti, offerden er hun penningske".

En nog in 1883—'84 werden in datzelfde Grand-Théatre, zoomede in het als dépendance daarvan bedoelde zoogenaamde zomertheater aan de Fransche Laan, welke schouwburgen stonden onder den bekenden schouwburgexploitant A. van Lier, Duitsche opera-voorstellingen gegeven, die op stuk van zaken niet veel beter, wellicht nog slechter waren dan die van twintig jaar te voren. Een voor Amsterdam beschamend oordeel is daarover uitgesproken door den Oostenrijkschen toondichter Wilhelm Kienzl, den bekenden componist van de hier met grooten bijval in latere jaren opgevoerde opera's Der Evangelimann en Der Kuhreigen (Het Alpenlied). De toen 26-jarige Kienzl was in dat seizoen als dirigent verbonden aan het opera-gezelschap, dat in de Fransche Laan opvoeringen gaf en de verhalen,[107] welke Kienzl doet van hetgeen zich aldaar toen afspeelde zijn werkelijk van dien aard, dat zij den waarachtigen kunstliefhebber doen rillen. Het was hier wat men in opera-jargon als „Schmiere" pleegt aan te duiden, zonder weêrga.

Kienzl maakt gewag van niet minder dan twee en tachtig opvoeringen in drie maanden tijds, waarin met het ensemble ook reizen naar Haarlem, Zutphen, Wageningen, Zwolle, Deventer, Utrecht, Groningen, Leiden en Leeuwarden werden ondernomen. Van het repertoire vermeldt Kienzl, die volgens het prospectus der onderneming zijn

functie aanvankelijk met den in later tijden beroemden dirigent Felix von Weingartner, die echter nooit is verschenen, had zullen deelen, slechts Don Juan en Carmen en wel in verband met eenige vermakelijke incidenten, welke tijdens de opvoering van die werken hebben plaats gehad.

J. Eduard de Vries heeft met de Hoogduitsche Opera in den Stadsschouwburg gedurende de jaren 1846 tot 1859 grootsche dingen verricht, in het bijzonder ten aanzien van de samenstelling van het ensemble, waarbij het zoogenaamde „sterren"-systeem zeker niet werd verwaarloosd. Daar waren de zangeressen Marie von Marra, Caroline Lehmann, Telli Rosa, Hofbauer, Ottilie Sterndorf, Rosa Czillas, Josephine Weyringer, Anna Tobisch (de latere mevrouw Collin-Tobisch), die in Nederland is blijven wonen,[108] en de zangers Franz Steger, Carl Formes, Dalle Aste, Carl Wiedemann, Ferdinand Chrudimsky, Joseph Krenn, F. Hermann, Liebert, Thomaczek, Pischek, enz., die allen door het Nederlandsche publiek als op handen werden gedragen. Doch daarnaast werd ook de grootste aandacht besteed aan de verzorging van het repertoire, dat bij voortduring met aanwinsten werd verrijkt. Tal van voorname werken werden ook steeds weer herhaald. Der Nordstern van Meyerbeer beleefde vier en vijftig achtereenvolgende opvoeringen. Das Nachtlager in Granada van Conradin Kreutzer stond dertig maal op het programma. De repertoire-lijsten vermelden voorts de bekende werken van Mozart, als Don Juan, Die Zauberflöte, Die Entführung aus dem Serail, Figaro's Hochzeit, van Weber Der Freischütz, Oberon en Euryanthe, Fidelio van Beethoven, Martha van Flotow, Die Puritaner van Bellini, Tancred en Wilhelm Tell van Rossini, Lucia von Lammermoor, Linda di Chamounix, Liebestrank (l'Elisire d'Amore) en Die Regimentstochter van Donizetti, Die Hugenotten en Robert der Teufel van Meyerbeer, Die Stumme von Portici van Auber, Der Vampyr van Marschner, enz., kortom bijna alle groote Duitsche, Italiaansche en Fransche opera's van dien tijd. Eindelijk ook de eerste uitvoering van een werk

van Richard Wagner: Tannhäuser. Een uitvoerig verslag over deze uitvoering vindt men in de Amsterdamsche Courant van 2 April 1858. Caroline Lehmann zong Elisabeth, Frl. Frey Venus, Frau Beyer de rol van den herdersknaap, Liebert was Tannhäuser, Nusch Wolfram en Hermann de Landgraaf. De uitvoering werd gedirigeerd door den voortreffelijken musicus Robert Collin, den lateren echtgenoot van de zooeven genoemde Anna Tobisch. Regisseur was de heer Beyer, die evenals de directeur J. Eduard de Vries om het zeerst werd geroemd. Het verslag eindigt met de opmerking, dat Amsterdam door deze opvoering boven menige wereld-hoofdstad begunstigd is geworden. Want „noch London, noch Parijs, noch Petersburg hebben dit kunstwerk binnen hunne muren zien opvoeren; onze hoofdstad is daarmede bevoorrecht geworden en mag er waarlijk trotsch op zijn! Daarvoor komt den ijverigen directeur de warmste dank toe!"

Over het tijdperk van 12 October 1854 tot 1 Januari 1856 — derhalve het geheele seizoen 1854—'55 en een deel van het seizoen 1855—'56 bestaan waardevolle gegevens in een brochure,[109] vastgelegd door den souffleur van het gezelschap Ad. Ed. Koller. Na een tot in details gegeven opsomming der verschillende opvoeringen en de voornaamste rolbezetting stelt de schrijver dezer brochure vast, dat in 1854—'55 te Amsterdam vier en tachtig, te Utrecht zes en te Haarlem twee opvoeringen door het gezelschap werden gegeven van zegge twintig opera's, waaronder Der Nordstern twintig maal, Die Puritaner zeven maal; in het geheel zeven Duitsche werken, acht Italiaansche en vijf Fransche. Het najaar van 1855 omvatte negen en twintig voorstellingen, van welke vier en twintig te Amsterdam, drie te Utrecht en twee te Rotterdam. Deze negen en twintig voorstellingen brachten toen verschillende opera's ten tooneele, t.w. Romeo und Julie van Bellini acht maal, Indra van Flotow viermaal, Der Nordstern en Die Hugenotten, beiden van Meyerbeer en Don Juan van Mozart ieder drie maal, Martha van Flotow, Der Freischütz van Weber en een onbekende opera Die Zigeunerin ieder

twee maal, Der Postillon von Lonjumeau van Adam en Othello van Rossini ieder één maal. Vijf dezer werken waren noviteiten van het ensemble. Als orkestdirecteur trad in deze seizoenen op G. Thomas. Het koor bestond uit veertien dames en zestien heeren, deels Nederlanders, deels Duitschers. Het orkest was samengesteld uit veertig à vijf en veertig musici.

En toch moest ook J. Eduard de Vries met zijn schitterende Duitsche Opera uit den Stadsschouwburg en uit Amsterdam in 1859 verdwijnen. Waarom? zal men vragen. Het antwoord vindt men in J. Hilman's boek: Ons Tooneel,[110] dat dienaangaande zegt: „De grootste grief, die de voorstanders der Hollandsche tooneelvoorstellingen destijds tegen het schouwburgbeheer van De Vries aanvoerden, was, dat naarmate de weergalooze zangers Formes, Steger, de zangeressen als von Marra enz. en de andere celebriteiten uit Europa, die beurtelings van tijd tot tijd in de groote opera op den Schouwburg verschenen, zich meer in de gunst van het aanzienlijk publiek vestigden, de sympathie voor het Hollandsch tooneel werd benadeeld. Men nam het hem dan ook kwalijk, dat hij het opera-personeel van den Hoogduitschen Schouwburg soms liet optreden op avonden, aan de Hollandsche tooneelspelkunst gewijd, en dat hij meende aan zijn contract te kunnen voldoen, door een opera te doen voorafgaan van een kleine vertaalde vaudeville of een blijspel in één bedrijf. Dat moesten ook zijn tegenstanders erkennen en honderden bij honderden leggen er in hun herinnering nog dagelijks de loffelijke getuigenis van af, dat hij een genot aan Amsterdam schonk, dat men sedert het verloop van schier twintig jaren nimmer meer te hooren of te zien heeft gekregen". Viotta teekent met de vermelding hiervan in zijn opstel[111] over den Stadsschouwburg er bij aan: „Men ziet, het was weder de oude veete van het tooneelspel tegen het zangspel: de „Zotheid" had hier een opera in 't Land gebracht!" Hoewel er waarschijnlijk nog andere redenen zullen hebben gegolden, dat het schouwburgbeheer niet meer aan De Vries werd opgedragen, zijn voor

keur voor de Duitsche Opera was velen een doorn in het oog. En met De Vries verdween de opera uit den schouwburg. Al wat na 1859 op het gebied der opera in den Stadsschouwburg werd vertoond, was den Amsterdammers door Rotterdam of den Haag geleend. Eerst met de opening van den nieuwen Stadsschouwburg op 1 September 1894 werd wederom een vast opera-gezelschap, en wel de Nederlandsche Opera, onder leiding van C. van der Linden, aan den schouwburg verbonden. Haar geschiedenis behoort tot het volgende hoofdstuk.

De Fransche schouwburg op de Erwtenmarkt heropende zijn deuren voor het publiek op 17 Februari 1814 met een vertooning van Lodoiska van Rodolphe Kreutzer. Het doel van de aandeelhouders-eigenaren was niet zoozeer om er voordeel van te trekken dan wel om de Fransche Opera staande te houden. Nochtans trachtten zij het theater op de beste wijze te verhuren en de administrateuren, die door de Arrondissements Rechtbank te Amsterdam werden benoemd, hadden tot taak bij de keuze van de gezelschappen, die er zouden optreden, de belangen hunner lastgevers wel in het oog te houden en daarbij vooral op het Fransche cachet te letten. Men begon dus maar weer met een Fransche opera, die in den regel drie maal per week speelde. Het repertoire van den eersten tijd vermeldt als noviteiten Le petit chaperon rouge en Le Calife de Bagdad, beide van Boieldieu, Paul et Virginie van Rodolphe Kreutzer, Euphrosyne van Méhul, Richard Coeur de Lion van Grêtry en daarnaast werken, die reeds vroeger levendigen bijval trokken, onder welke ook de werken van Mozart. De uitvoering van Don Juan op 24 Februari 1818 werd door de Koninklijke familie bijgewoond. In Mei van hetzelfde jaar traden als gasten op Lavigne, premier sujet de l'Académie royale de Musique et de la Chapelle du Roi de France in Iphigénie en Aulide van Gluck en de Italiaansche zangeres Borgonia in Tancred van Rossini. Ook vond in dit milieu de première te Amsterdam plaats van Rossini's Barbier. Verschillende der artisten, die

vroeger aan het ensemble waren verbonden, keerden bij de herrijzenis terug. Rogge[112] zegt, dat de kritiek in die dagen vaak niet al te malsch stond tegenover de praestaties en het repertoire van den toenmaligen directeur — in 1823 — Dangeville, die te zeer op „afgezaagde" opera's was ingesteld. Dirigent (maître de la musique) was Moulinneuf en Grandville de regisseur. De als acteur middelmatige tenor Coeuriot wordt echter als zanger geroemd, evenals de tweede tenor Fabre, de bassen Noyrigat en Duchesne, zoomede de bariton Mondeville. De zangeressen konden weinig lof oogsten. Het koor bestond uit twaalf personen. Aan de vraag om nieuwe werken werd door Dangeville beantwoord met de première van Le Turc en Italie van Rossini, terwijl diens Tancred in 1824 dertien maal werd opgevoerd. Eenige belangrijke gasten als Chiodi en Madame Montano, prima donna van de theaters te Florence, Weenen en London, zongen onderscheidenlijk Basile en Rosine in den Barbier. In het najaar van 1826 werd de opera-exploitatie stopgezet om plaats te maken voor de tragedie. Racine en Corneille triomfeerden in die dagen. Maar toen de Opera-artisten van den Koninklijken Schouwburg uit Den Haag in 1827 eenige Fransche opera-voorstellingen in den Hoogduitschen schouwburg in de Amstelstraat hadden gegeven, trachtte Dangeville deze concurrentie onmiddellijk te breken door de samenstelling van een eigen nieuw opera-ensemble. Hij voerde een paar opera's van het repertoire op, doch slaagde verder niet, waarom hij aftrad. Eerst in September 1828 werd de Fransche schouwburg heropend met de première van La Dame Blanche van Boieldieu; Martin Touring was de directeur van het nieuwe gezelschap, die twee jaren later werd opgevolgd door den hierboven (blz. 127) reeds genoemden Auguste Nourrit, den broeder van den vermaarden tenor der Opera te Parijs Adolphe Nourrit. Voor het voetlicht verschenen in die dagen Marie van Hérold, Le Siège de Corinthe van Rossini, La Neige, Le Philtre en vooral La Muette de Portici van Auber, en Marguérite d'Anjou van Meyerbeer. Somtijds werd het tot een hevige concurrentie met

de Duitsche Opera in de Amstelstraat, waarbij beide gezelschappen elkaar den voorrang der première betwistten.

Inmiddels kon het Fransche theater op eenige koninklijke subsidie rekenen; het gaf van zijn dankbaarheid blijk, vooral na den Belgischen opstand in 1830, toen er over het algemeen in ons land geen gunstige wind woei voor al wat Fransch was. Een der artisten, Vautrel, wist echter raad. En toen de vorstelijke familie op 12 April 1831 den Franschen schouwburg bezocht, werd zij verrast door een „à propos patriotique", getiteld: „Le départ de la garde nationale d'Amsterdam". In November 1832 werd hier uitgevoerd *Guillaume de Nassau, ou quinze ans d'histoire*", met de muziek van Ch. Mezerai. De mise-en-scène was van den directeur zelf. Men herinnere zich de op blz. 127 vermelde analoge manifestatie van A. von Ziethen en de Duitschersin de Amstelstraat.

Nourrit werd als directeur spoedig opgevolgd door Vautrel, die een bewind van vier jaren voerde, en deze op zijn beurt onderscheidenlijk door Coeuriot, Baudat en Eduard Haquette. Van dien tijd dagteekenen eenige belangrijke premières, o.a. van Meyerbeer Robert le Diable, van Rossini Guillaume Tell, door J. B. van Bree op 2 Juni 1835 gedirigeerd, van Halévy La Juive en l'Eclair, van Auber Le Cheval de Bronze, van Hérold Zampa, van Adam Le Postillon de Longjumeau, van Donizetti La Fille du Régiment en Anna de Boulon.

Sommige dezer opera's zijn reeds zéér kort na de eerste uitvoering te Parijs hier vertoond, o.a. l'Eclair van Halévy, die op 16 December 1835 in de Opéra-Comique te Parijs haar première beleefde en waarvan de eerste uitvoering in Nederland binnen het jaar op 6 December 1836 plaats vond. Voor deze uitvoering was de medewerking in de hoofdrol verzekerd van de beroemde Madame Pradher, prima donna van het Theâtre Royal de l'Opéra-Comiqe der Fransche hoofdstad. Zij trad in Januari 1837 nogmaals op in de première van Auber's Le Cheval de Bronze. Andere gasten in den loop van dien tijd waren Madame Ponchard en het echtpaar Hébert, allen van de Opéra-Comique,

GUILLAUME TELL,

OPÉRA, EN TROIS ACTES,

D'APRÈS LE POÈME DE

MM. Joup et Hyppolite Bis;

Musique de

ROSSINI.

Conformement a la Nouvelle Mise en Scene

DE

L'ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE A PARIS,

et

REPRÉSENTÉ POUR LA PREMIERE FOIS

AU THÉATRE FRANÇAIS D'AMSTERDAM

LE 2 JUIN 1835.

ORNÉ DE DÉCORS NOUVEAUX

PAR

MM. A. WALDORP & W. J. J. NUIJEN;

de Costumes neufs,

Monté et dirigé pour la partie musicale par

M. VAN BREE.

A AMSTERDAM,

chez A. J. VAN TETROODE, Kalverstraat, N°. 37.

1835.

Tekstboekje van Guillaume Tell

Toen het geen directie meer scheen te gelukken om de zaak staande te houden, sloegen de artisten zelf de handen ineen en wierpen zij zich als „sociétaires" op. Eén hunner, Eugène René, ontwierp een plan van exploitatie voor het seizoen 1843—'44 op en het eerste gevolg was, dat men het seizoen kon openen met een uitvoering van La Juive van Halévy, gevolgd door een uitstekende vertooning van La Favorite van Donizetti. In het begin van 1844 volgden Les Huguenots van Meyerbeer en Don Pasquale van Donizetti. De samenstelling van het ensemble met Mme Marneffe als prima donna, Mlle Petipa, den tenor Mouchelet in het groote genre, Lemoine, die de tenor-partijen der opéra-comique vervulde, den bariton Aynel en den bas Devilliers wordt als voortreffelijk geroemd. Daarbij zorgden de koren voor een goed ensemble, terwijl de orkestdirecteur Moulins in het bijzonder met eer werd vermeld. Maar ook René zag op den duur geen kans, om de zaak staande te houden en zoo kwamen er het volgend seizoen opnieuw wijzigingen, terwijl de noviteiten beperkt bleven tot één, La Sirène van Auber.

Na een pauze tot October 1846 waagde Sanse als directeur een nieuwe poging, die voorloopig scheen te gelukken en het repertoire van de Grand Opéra met al zijn uitingen als Les Huguenots, enz., zoomede dat van de Opéra-Comique als La Dame Blanche, enz. herleefde in al zijn glans.

Doch ook dit feest was niet van langen duur, want zelfs ondanks een koninklijke subsidie was het deficit spoedig zóó groot, dat Sanse er den brui aan gaf en de artisten opnieuw voor de noodzakelijkheid stonden „en partage" te spelen om het seizoen ten einde te brengen.

Na verschillende nieuwe pogingen achtereenvolgens in 1848 en 1850, pogingen, die ten deele succes hadden, zoodat men in den schouwburg telkenmale nog opera-voorstellingen kon bijwonen, trachtte in het najaar van 1851 de laatste directeur-gérant wederom een gezelschap bijeen te brengen. Doch zijn pogingen leden schipbreuk. En het zou misschien voor het seizoen 1852—'53 zijn gelukt —

want de belangstelling van het publiek scheen nog onverflauwd — wanneer niet plotseling als een gevolg van financieele manipulaties met het gebouw het laatste onverwachts in openbare veiling moest worden gebracht. Het resultaat ten slotte was de verkoop op 12 November 1855 aan den heer Paul Schwartz, leeraar en zendeling der Vrije Schotsche kerk, voor 24.700 gulden, vermeerderd met 4.244.50 gulden voor den inventaris. Hiermede eindigde de glorieuze geschiedenis van het Fransche theater aan de Erwtenmarkt. Het gebouw werd intusschen niet afgebroken, doch voorloopig als kerk ingericht. De gevel is nog onveranderd. Jaren lang heeft men op dezen voorgevel kunnen lezen „Predikt het Evangelie aan alle creaturen". In het begin van de twintigste eeuw werd het gebouw andermaal tot gehoorzaal ingericht en „Salvatori" gedoopt. Er zijn toen aldaar ten gevolge van den steeds grooter wordenden zalennood in de hoofdstad verschillende concerten gegeven.

Wat de Fransche opera betreft, moest Amsterdam voortaan voorloopig uitsluitend teren op hetgeen de Koninklijke Fransche Opera uit den Haag den Amsterdammers bij wijze van „kruimels" wenschte voor te zetten.

De Italianen kwamen niet eerder terug dan in 1832, toen enkele Italiaansche kunstenaars, Signor Donati en Signora Perroni op 31 Augustus 1832 in den Hoogduitschen schouwburg een uitvoering gaven van La serva capricciosa van Paer en Il fanatico per la musica van Rossini, waarbij eenige artisten van Haberkorn's ensemble de andere rollen in het Duitsch hebben gezongen. Derhalve een volslagen Italiaansch-Duitsche entente. Doch, opdat geen misverstanden zouden kunnen rijzen, kwam de familie Cenelli omstreeks denzelfden tijd in het Fransche theater om er met eenige Fransche artisten een opera van Rossini op te voeren. Eerst in 1841 is er weer geregeld sprake geweest van Italiaansche troepen, die zich als Théâtre Italien aankondigden en meestal in den Hoogduitschen schouwburg hun intrek namen. Dit was een vol.

komen stagione met uitgebreid repertoire, dat stellig op verscheidenheid mocht bogen. Mosé in Egitto, Il Barbiere di Seviglia, La gazza ladra, Tancredi en Ser ramide, alle van Rossini, Lucia di Lammermoor, Lucr ia Borgia en Belisario van Donizetti, I Capuletti ed i M techi (Romeo en Julia), Norma en I Puritani van Bellini, Matilda en La figlia del arciere, beide van Carlo Pedrotti, die orkestdirecteur van het gezelschap is geweest, en zeker niet het minst van Don Giovanni van Mozart. Het ensemble was uit zeer goede krachten samengesteld, o.a. de zangers Gimenez, Mazia en Catalano en de zangeressen Emilia Dielitz, Damoreau-Cinti, die zoowel als Zerline in Don Giovanni als in den Barbiere als Rosina uitblonk. Zij moet voortreffelijk piano hebben gespeeld en de muziekles in het tweede bedrijf van Rossini's meesterwerk werd opgeluisterd door de Variations concertantes, door Artot voor haar gecomponeerd en door hem op de viool begeleid. Ook een enkele Fransche voorstelling van Auber's Le domino noir heeft op het repertoire gestaan. De lijst der kunstenaars zou niet volledig zijn, zonder vermelding van de namen van Matthey, Donatelli, Boldrini, Villa Ramos en Bertrandi, terwijl ook eenige malen in dit milieu de vermaarde violisten, de gezusters Teresa en Maria Milanollo, als solisten zijn opgetreden. Het was de tijd, dat de Italiaansche Opera hier geweldig „en vogue" was, hetgeen door Van Lennep ook zoo aardig is beschreven in diens roman Klaasje Zevenster. Van Lennep noemt daar in zijn fantasie den tenor Triolini, die het Amsterdamsche publiek in verrukking meesleepte, door zijn onvergelijkbaar stemgeluid in een opvoering van l'Elisire d'Amore van Donizetti, inzonderheid met de klassiek geworden aria, „una furtiva lacrima" in het tweede bedrijf. Het hoogtepunt van het seizoen werd bereikt in de maanden Februari en Maart met de komst van Mad. del Carmen Bernac, die viermaal als Rosina, zesmaal als Elvira in I Puritani en tienmaal als Norma is opgetreden. Daarna verdween de directeur Laudi van het tooneel, doch de artisten zetten de campagne voort met Lucia en Norma en hadden het

voorrecht een gala-voorstelling van I Puritani te mogen geven op 27 April 1843 in tegenwoordigheid van de geheele Koninklijke familie, met medewerking van Mme del Carmen als Elvira. Met Mei behoorden de voorstellingen van het Italiaansche theater tot het verleden.

De bedoeling scheen, dat zij het volgend seizoen in het Fransche theater zouden worden hervat, doch de artisten bleven van Amsterdam weg, daar zij hun successen thans in Den Haag wilden vieren. Daar was nu een nieuwe zangeres bijgekomen, Signora Donatelli, die hetgeen de zwakkere broeders en zusters van het gezelschap schenen te zullen bederven, alleen reeds door haar optreden goed maakte. Het gezelschap heeft zich eenige malen te Amsterdam doen hooren; de nieuwe opera's van Ricci en Verdi vielen echter niet bijster in den smaak.

In het najaar van 1845 kwam een nieuwe troep onder directie van Sr Laconi naar Amsterdam. Er was een enorme alt, Signora Casta Tamplini, in het ensemble, terwijl de sopraan Colleoni eveneens over een welluidende stem beschikte. De directeur verstond uitnemend de gave om met het snoeimes om te springen, zoodat vele opera's gehavend op het tooneel te voorschijn kwamen. Het publiek, verzot op de mooie stemmen, scheen dit evenwel zoo erg niet te vinden en verscheen geregeld in grooten getale. La Cenerentola en Semiramide van Rossini, Lucretia Borgia en Marrino Falliero van Donizetti, Elena de Feltre van Mercadante en voor het eerst Ernani van Verdi waren de „trekkers" van het repertoire. Op het laatst van 1845 kwam als gast Signora Rossi-Caccia, eerste zangeres van de koningin van Portugal, en van eenige belangrijke theaters. Zij zong de titelrollen in Norma, Lucia en Semiramide zoomede Rosina in Il Barbiere. Waarschijnlijk zou zij zijn opgetreden in Bellini's La Somnambula, doch in Januari 1846 was het Italiaansche seizoen wederom plotseling voor eenigen tijd geëindigd .Op 4 November 1847 begon een nieuwe Italiaansche campagne met I due foscari van Verdi. Andermaal was het een ensemble, dat door fraaie welluidende stemmen uitmuntte en met de bekende

werken van het groote repertoire als gewoonlijk successen oogstte.

De politieke gebeurtenissen van het jaar 1848 strekten tot voordeel van vele reizende gezelschappen, die herhaaldelijk hun geboorteland schenen te moeten mijden en zoodoende den weg naar rustiger oorden, gelijk Nederland in dien tijd, zochten en vonden. Al was die komst vaak slechts voor een luttel aantal dagen, nochtans sponnen zij — en ook ons land — er zijde bij. De beroemde zangeres Signora Rossi-Caccia, Signora Maraschi en de zangers Marazacchio en Fallar schitterden in eenige uitvoeringen van Norma. Ook worden nog geroemd de tenor Ricciardi, de bas Paltoni en diens echtgenoote, die in opvoeringen van Lucia en I Puritani uitblonken.

Nadat J. Eduard de Vries reeds in 1846 de Hoogduitsche Opera naar den Stadsschouwburg had overgebracht (zie blz. 133) maakte deze ondernemende directeur van de situatie gebruik om in den winter van 1852 den Stadsschouwburg ook tot terrein an een Italiaansche operastagione te maken. Het waren Fanny Persiani, Erminia Martini, Elisa Campagnoli, Italo Gardoni, Antonio Tamburini en Napoleone Rossi, die op het Leidscheplein hun hoogste lied uitzongen. Van 30 November 1852 tot 17 Februari 1853 is toen op het Leidscheplein het gebruikelijke repertoire opgevoerd. Elke avond van hun optreden is een schitterende zegepraal geweest. Een tenorstem zoo zuiver en krachtig als die van Gardoni had men zelden gehoord.

Nadien zijn sporadisch nog wel eens Italiaansche ensembles naar ons land gekomen, o.a. in 1854 in den Franschen schouwburg met vertooningen van opera's van Mozart, Rossini, Donizetti en Mercadante; in 1856 kwam Italo Gardoni voor eenige gastrollen naar Nederland, in 1859—'60 was er weer een Italiaansche opera-troep, bij welke de Nederlandsche zangeres Rosa de Vries-van Os als prima donna was geëngageerd, die o.a. als Lucia zeer moet hebben voldaan.

In het voorjaar van 1862 verscheen een Italiaansch opera-gezelschap onder directie van Eugenio Merelli, in

verschillende steden van ons land met medewerking van niemand minder dan de ook in verdere jaren zoo beroemd geworden Adeline Patti. Te Amsterdam waren aanvankelijk acht opvoeringen van 10 Maart tot 3 April in den Stadsschouwburg aangekondigd; La Somnambula van Bellini, Il Barbiere di Seviglia van Rossini en Lucia di Lammermoor van Donizetti waren de opera's, in welke de jeugdige zangeres — zij telde nauwelijks negentien jaren — heeft geschitterd. Met een variant op het gezegde van Mme de Girardin, die eenmaal van de vermaarde zangeres Alboni had getuigd „c'est la voix d'un rossignol dans le corps d'un éléphant"—Alboni was zeer corpulent— zeide men hier van Patti: „c'est la voix d'un rossignol dans le corps d'un colibri". Haar succes was fenomenaal. Op 2 April kon de directeur van het opera-gezelschap aankondigen, dat hij erin was geslaagd om Patti's volgend engagement te Londen uitgesteld te krijgen, zoodat nog vier voorstellingen op 8, 10, 15 en 17 April konden aansluiten. In twee dezer vertooningen is La Figlia del Reggimento van Donizetti opgevoerd. Is het niet om te watertanden, twaalf voorstellingen met Adeline Patti in vijf weken tijds in den Amsterdamschen Stadsschouwburg? Welk een opera-luxe!

Nadien is Patti herhaaldelijk in ons land geweest en steeds met groote onderscheiding ontvangen en gehuldigd.

Het volgende jaar — in Januari 1863 — kwam Eugenio Merelli met zijn gezelschap terug, weliswaar zonder Adeline Patti, doch met niet minder groot succes. Hij opende zijn stagione in den Amsterdamschen Stadsschouwburg op 3 Januari met een opvoering van Don Giovanni van Mozart, voorafgegaan door een opvoering van... De Bruiloft van Kloris en Roosje! waarin de tooneelisten van den Stadsschouwburg onder directie van Roobol, Tjasink en Peters zijn opgetreden.

Aanvankelijk zouden slechts acht Italiaansche opvoeringen worden gegeven. De enorme bijval, die het gezelschap ten deel viel, noodzaakte achtereenvolgens twee verlengingen met onderscheidenlijk zes en vier vertoonin-

gen. Na Don Giovanni kwamen Norma van Bellini en Il Trovatore van Verdi, beide met medewerking van de groote zangeres Maria Lafon als gast. Vervolgens Un Ballo in Maschera van Verdi, La Favorita en Lucia di Lammermoor, beide van Donizetti. Tot het ensemble behoorde ook een Nederlandsche zangeres, Jenny Bywater, die als Donna Elvira in Don Giovanni en ook als Ines in La Favorita bijzonder heeft voldaan. Blijkens een programma van een opvoering door hetzelfde ensemble te Haarlem op 16 Januari 1863 gegeven, scheen deze zangeres toen tot Bywateri te zijn gepromoveerd.

Ook in latere jaren zijn er eenige Italiaansche voorstellingen in ons land gegeven, doch van een geregelden terugkeer is niet eerder sprake geweest dan in 1897, toen de verrijzenis van de Opera Italiana plaats vond, dank zij het initiatief van den ondernemenden Haagschen impresario, Cav.M. de Hondt.

Terwijl in den Haag de Koninklijke Fransche Opera, waarover aanstonds uitvoeriger, haar arbeid voortzette, scheen thans voor Rotterdam een schoone en eervolle taak te zijn weggelegd, om zich voortaan geruimen tijd met een eigen opera te bemoeien. Het zou een Hoogduitsche Opera worden en onder die vlag staken de ondernemers van wal.

W. N. F. Sibmacher Zijnen heeft in een Historische Schets het Muziekleven van Rotterdam[113] uitvoerig beschreven en daarin uiteraard een ruime plaats gegund aan de „faits et gestes" van de Hoogduitsche Opera. De schrijver herinnerde daarbij aan het feit, dat, ofschoon de geschiedenis der Hoogduitsche Opera eerst in 1860 een aanvang nam, de Rotterdammers reeds lang te voren in de gelegenheid waren met Duitsche opera-gezelschappen kennis te maken. Dertig jaren vroeger is er gesproken over een optreden van zekere prima donna Flora van Praag; de gezelschappen van Ferdinand Röder en Rahnenberg (zie blz. 129) en ook de Amsterdammers uit de Amstelstraat hebben, gelijk hierboven werd vermeld, voorstel-

lingen te Rotterdam gegeven. De Koninklijke Fransche Opera uit Den Haag liet Rotterdam evenmin onbezocht, doch de indruk werd gewekt, dat Rotterdam dikwerf zoowel door de Amsterdammers als door de Hagenaars als „quantité négligeable" mocht worden behandeld, zoodat herhaaldelijk met de zoogenaamde „tweede garnituur" van het ensemble kon worden volstaan. Ook uit een oogpunt van repertoire werd Rotterdam vaak met overbekende en veelgespeelde werken afgescheept. Als derde element in de beweging, die tot de geboorte der Rotterdamsche opera-instelling heeft geleid, noemt Sibmacher Zijnen de vrees, opnieuw te zullen vallen in de armen van Duitsche theater-ondernemers, met wie men zoo lang slechte ondervindingen had opgedaan. Men wenschte niet wederom aan zulke proefnemingen zich te wagen. Men wilde nu eens uit eigen oogen zien.

Rotterdam wilde zelf handelen, zelf pogen een goed, degelijk Duitsche Opera-gezelschap bijeen te brengen. Dit moest geschieden zonder eenigen steun van het hof, zonder eenige subsidie van de gemeentekas, met bekostiging zelfs van een eigen gebouw en eigen decoratief.[114]

Het initiatief tot een en ander is uitgegaan van den Rotterdamschen toondichter W. F. Thooft, die een aantal notabele stadgenooten voor zijn plannen heeft kunnen warm maken. Het resultaat was een aantal besprekingen met den heer J. Eduard de Vries, die juist te voren het beheer van den Amsterdamschen Stadsschouwburg had verloren en getoond had op het gebied van de opera een man van beteekenis en ervaring te zijn, en dien men met de directie der nieuwe onderneming belastte. Er werd een ensemble gevormd, wat het vocale personeel aangaat uit Duitsche krachten, en een orkest van ongeveer vijftig degelijke en beproefde musici, in hoofdzaak Rotterdammers, versterkt door eenige Duitsche instrumentalisten. De muzikale leiding werd toevertrouwd aan een Tsjechisch kunstenaar, Franz Scraup. Onmiddellijk werd de zaak goed aangepakt en de eerste voorstelling op 5 September 1860 in het kleine theater-gebouw aan

den Coolsingel was een geestdriftig succes. Don Juan van Mozart stond op het programma in de navolgende bezetting: de dames Bertram-Mayer, Donna Anna; Gütschow, Donna Elvira; Kainz, Zerline; en de heeren Lindeck, Der Komthur; Seyffarth, Don Ottavio; Brassin, Don Juan; Dalle Aste, Leporello; Ehrke, Masetto. Een week later ging Flotow's Martha met den tenor Grimminger. Figaro's Hochzeit, Die Hugenotten, Norma, Fidelio, welke voorstelling als zeer indrukwekkend wordt gememoreerd (mevrouw Bertram-Mayer zong de titelrol, Grimminger was Florestan, Dalle Aste, Rocco, mevrouw Kainz, Marzelline), Die Zauberflöte, Das Nachtlager in Granada volgden elkaar snel op. Einde December konden de Rotterdammers onder den indruk komen van Tannhäuser, dat éénmaal te voren door het Amsterdamsche ensemble in 1859 in aansluiting aan de première in de hoofdstad ook te Rotterdam was opgevoerd. De Nieuwe Rotterdamsche Courant achtte het bewijs geleverd van de thesis „dat Richard Wagner een dier zeldzame componisten is, in wier verschijning de kunstwereld zich hoogstens eens in de honderd jaren mag verheugen. Dit wordt heden ten dage door zeer velen erkend, en het is aan geen twijfel onderhevig of het nageslacht zal, al ware het alleen reeds ter wille van Tannhäuser, met diepen eerbied onder de namen van Beethoven en Mozart dien van Wagner plaatsen". Daarna kwamen nog Lucia von Lammermoor, Wilhelm Tell, Euryanthe, Romeo und Julia (van Bellini) en op het eind van het seizoen Der Meergeuse, een romantische opera van den dirigent Franz Scraup, welke reeds in 1851 te Praag voor het eerst werd opgevoerd.

Het tweede seizoen werd met niet minder energie ingezet. Het repertoire werd snel aangevuld met Hans Heiling, Der Troubadour, Der Wildschütz van Lortzing, Die weisse Dame, Der Liebestrank, Der Wasserträger van Cherubini, Spohr's Jessonda, Die Puritaner van Bellini, Der Waffenschmied, en Die Entführung aus dem Serail. Midden in het seizoen, in den aanvang van Februari, overleed Scraup, aan wiens nagedachtenis hulde is bewezen door een

concert-uitvoering van eenige zijner composities in den schouwburg. Scraup is te Rotterdam begraven.

Aan het eind van het tweede seizoen stond men voor de vraag op welke wijze de exploitatie kon worden voortgezet, want er was nieuwe garantie noodig, aangezien de eerste geheel was verslonden als een gevolg van de hooge kosten. Doch geen nood, want het verlangde kapitaal kwam spoedig bijeen en wel door deelneming uit wijde kringen; de Rotterdammers wilden nu eenmaal hun troetelkind, waarop zij trotsch waren, niet missen. Voor datzelfde derde seizoen viel de keuze van dirigent op een jongen hoogst begaafden kunstenaar, Hermann Levi, wien later een zeer groote carrière is beschoren geweest. Jaren lang van 1872 tot zijn dood in 1901 heeft hij als Generalmusikdirektor van de Hofopera te München schitterend werk verricht. Met Richard Wagner intiem bevriend, was hij de uitverkoren dirigent om in 1882 de eerste opvoeringen van het Bühnenweihfestspiel Parsifal te Bayreuth te leiden. Toen hij in Rotterdam in 1862 de basis legde van zijn luisterrijke loopbaan was hij nauwelijks drie en twintig jaar oud; doch hij manifesteerde reeds toen een kunstenaarschap, dat over het algemeen boven elke bedenking stond. Het is wel een opmerkelijk feit, dat de meeste dirigenten, die later ook als groote leiders van symphonische concerten — ook Levi is onder hen te rangschikken geweest — naam hebben verworven, hunne carrière bij de opera zijn begonnen. Er zijn slechts weinig uitzonderingen op dezen regel te vermelden. Veilig mag men als stelling poneeren, dat de weg van den dirigent in het algemeen leidt via de opera.

Een zeer belangrijke gebeurtenis onder Levi's directie is de première in ons land geweest van Lohengrin op 19 November 1862. Ook hierover is de N.R.C. in de wolken: „uitvoering en mise-en-scène allervoortreffelijkst, koren en orkest schitterend, leiding van Levi niet genoeg te roemen, regie smaakvol, en het stuk zelf dadelijk door het publiek reeds bij de eerste kennismaking naar waarde geschat", en dan bij wijze van voorspelling „zoodat Lohen-

grin stellig een hooge mate van populariteit zal verwerven". Twaalf herhalingen volgden in hetzelfde seizoen. Levi, de conscientieuze kunstenaar, die op dat oogenblik Wagner nog niet persoonlijk kende, schaamde zich evenwel voor hetgeen hij met dezen Lohengrin had moeten verrichten. Behoudens de gebruikelijke coupures, die in de meeste Duitsche theaters en elders waren aangebracht, had hij met het oog op de samenstelling van het orkest de orkest-partijen, voornamelijk in de blazers-groepen moeten arrangeeren(!) In een brief van Levi aan een zijner vrienden, Wendelin Weissheimer, die op zijn beurt met Richard Wagner zeer bevriend is geweest en met wien Levi over een eventueele komst van Wagner naar Rotterdam correspondeerde, om aldaar een opvoering van Lohengrin en een Eruditio-concert te dirigeeren, geeft Levi deemoedig uiting aan dat schaamtegevoel.[115] Intusschen is er van dat bezoek van Wagner aan Rotterdam niets gekomen.

Een belangrijke kracht van het gezelschap was de sopraan Josephine Weyringer, die als Königin der Nacht in Die Zauberflöte schitterde, zoomede in de eerste opvoeringen in het Duitsch van Faust van Gounod, waarvan de première op 13 April 1863 plaats vond, nadat kort te voren ook Der Prophet van Meyerbeer van het Fransche repertoire aan de lijst van werken was toegevoegd. Deze opvoering van Faust werd de inzet van 126 herhalingen van dit meesterwerk in den loop van minder dan een kwart eeuw alleen te Rotterdam door de Hoogduitsche Opera, een recordcijfer, vastgesteld bij de herdenking van het zilveren feest der onderneming.

Levi verliet Rotterdam in 1864, om een benoeming als dirigent aan de Hofopera te Karlsruhe te aanvaarden, en werd te Rotterdam na een kort interregnum van den dirigent Marpurg uit Mainz opgevolgd door Louis Saar. Thans scheen de Opera geconsolideerd, al moesten af en toe financieele moeilijkheden ernstig onder de oogen worden gezien, om ten slotte telkens te worden overwonnen. Sibmacher Zijnen heeft in zijn Schets[116] een overzicht

gegeven van de opera's, die in de eerste vijf en twintig jaren, dus van 1860 tot 1885 zijn opgevoerd, met het cijfer van het aantal opvoeringen en den datum der eerste voorstelling van ieder werk. Het aantal is 99 opera's met een totaal van 2093 opvoeringen, alleen te Rotterdam, dus de opvoeringen te Amsterdam, Den Haag en in de provincie, waar de Hoogduitsche Opera in de latere jaren geregeld ook vertooningen gaf, niet medegeteld. De kroon spande, gelijk reeds werd vermeld, Faust van Gounod met 127 opvoeringen. De beteekenis van dit uitzonderlijke meesterwerk voor alle opera-ondernemingen, zoowel hier te lande als in alle andere landen der beschaafde wereld, zal aanstonds bij de Koninklijke Fransche Opera uitvoeriger worden besproken. Dan volgen Fidelio met 119, Martha met 103, Die Hochzeit des Figaro met 99, Die Zauberflöte met 95, Lohengrin met 90, Don Juan met 87, Tannhäuser met 85 vertooningen. Het is weer het oude liedje: Beethoven's Fidelio en Mozart met zijn trits in de voorste linie en Wagner in opkomst, althans met de bekende werken. Want Titus, Idomeneus en Cosi fan tutte, alle van Mozart, konden onderscheidenlijk slechts 23, 4 en 3 opvoeringen bereiken, terwijl de cijfers van Rienzi, Die Walküre, Die Meistersinger von Nürnberg en Der fliegende Holländer onderscheidenlijk 18, 13, 12, en 7 zijn. Meyerbeer en von Weber hadden ook hun publiek, Hans Heiling van Marschner kon het tot 54 vertooningen brengen; de andere werken van dezen componist telden nauwelijks mede. De Italianen waren afwisselend in trek. Bellini's Norma, Wilhelm Tell en Der Barbier von Sevilla, ook Die Regimentstochter van Donizetti werden geregeld opgevoerd. Der Troubadour van Verdi was zeer populair, blijkens de 77 opvoeringen, een cijfer onmiddellijk volgend op Tannhäuser, maar Der Maskenball van denzelfden meester kwam niet verder dan tot zes, het later zeer veel gespeelde Rigoletto tot slechts drie en Ernani tot twee opvoeringen. Lortzing en Flotow, van wien behalve Martha ook Stradella geregeld op het repertoire stond, evenals Das Nachtlager in Granada van Conradin Kreutzer en Die Haide-

schacht van Franz von Holstein zag men vaak aangekondigd. Die lustigen Weiber von Windsor van Otto Nicolai vond altijd bijval en inzonderheid verdient vermelding Das goldene Kreuz van Ignaz Brüll, een werk, waarin de gevierde bariton Emil Fischer een triomf behaalde, en dat niet minder dan zeven en dertig maal op het programma stond. Gluck's belangrijk oeuvre was vertegenwoordigd door Alceste, Iphigenia in Aulis en Iphigenia auf Tauris en Orpheus und Eurydice, alle echter in een bescheiden aantal opvoeringen.

Bovendien kwamen eenige composities van landgenooten op het repertoire, t.w. Aleida van Holland, romantische Oper in drei Akten von Ernst Pasqué, muziek van W. F. Thooft, Rotterdamsch toondichter (zie blz. 147), een werk, dat na de première op 10 Maart 1866 nog zeventien opvoeringen beleefde, voorts Philippine Welser oder Die Perle von Augsburg, grosse Oper in drie Akten von Baron Knigge, muziek van B. Polak Daniëls, dat op 9 November 1873 reeds te Neurenberg was opgevoerd, en met de première te Rotterdam op 14 November 1874 aldaar in totaal zes maal werd vertoond. Eine Johannesfeier auf Amrom, Oper in einem Akt, tekst en muziek van Carl Dibbern volgde op 13 Maart 1880 en werd driemaal opgevoerd. Eindelijk op 28 Januari 1885 voor de eerste maal Imilda, grosse romantische Oper in vier Akten, tekst van W. Smalt, gecomponeerd door den Rotterdammer Th. H. H. Verhey.

Gedurende dat tijdperk van vijf en twintig jaren waren als directeur werkzaam J. Eduard de Vries tot 1867, op het laatst in samenwerking met den dirigent Louis Saar, die daarna tot 1871 alleen de leiding heeft gevoerd. Van 1871 to 1878 was Jean Pfläging directeur en van 1878 tot 1885 Carl Pfläging. Steeds werd het toezicht gehouden door een Commissie van Bestuur en Financiën, samengesteld uit notabele ingezetenen der Maasstad. Orkestdirigenten na Scraup, Levi en Saar zijn geweest van 1871—'75 Hugo Seidel, Adolf Müller van 1875—'85 en van 1883—'85, Preumayer van 1880—'83. Met Constantin Zschoppe als

dirigent der onderneming kon in October 1885 het zilveren jubileum worden gevierd.

Thans een enkel woord over de vele artisten, zangers en zangeressen, van wie er eenige vroeger of later op een Europeesche vermaardheid hebben kunnen bogen. Emil Fischer werd reeds genoemd. Een andere voorname bariton is Theodor Reichmann geweest, die later geregeld te Bayreuth is opgetreden. Selma Kempner, de latere Selma Nicklas-Kempner, die de hoofdrollen van het lichtere sopraan-genre gedurende tien jaren (1872—'82) vervulde, werd door de Rotterdammers, of liever door alle landgenooten verafgood. Frl. Beihl werd bijzonder geroemd als Eva in Die Meistersinger en als Eurydice in Gluck's meesterwerk Orpheus und Eurydice, dat ook aan de beroemde Luise Jaide, de latere mevrouw Schlosser-Jaide, een altzangeres van groot formaat, die o.a. de partij van Erda in Der Ring des Nibelungen van Wagner in 1876 te Bayreuth heeft gecreëerd, gelegenheid verschafte uit te blinken als Orpheus, gelijk zij later ook triomfen mocht vieren in andere rollen als bijvoorbeeld Fides in Der Prophet, Eglantine in Euryanthe, enz. . . . Ook zij is tien jaren aan het ensemble verbonden gebleven. Nog worden hier genoemd de tenor Ferdinand Gross, die als Tannhäuser en als Lohengrin uitmuntte, zoomede een aantal gasten, gelijk de vermaarde Carl Hill, Tichatschek, die o.a. indertijd te Dresden Wagner's Rienzi en Tannhäuser heeft gecreëerd en aan de Rotterdamsche opvoeringen van Rienzi in 1868 allen luister heeft bijgezet, Theodor Wachtel, die als Postillon von Lonjumeau zijn zweep — hij was vroeger koetsier geweest — over het tooneel deed knallen en tegelijkertijd daarbij een prachtig tenorgeluid ontwikkelde.

Met zulk een verleden, dat over het algemeen kon getuigen van kunstzin, ijver en volharding kon op 22 October het zilveren feest der onderneming op luisterrijke wijze worden gevierd. Weliswaar hebben er steeds stemmen geklonken, die eraan deden herinneren, dat de opvoeringen niet altijd goed verzorgd waren en dat deze menigmaal

tot een vrij laag niveau afzakten. Maar hoe kon dat ook anders, waar een intensieve exploitatie een der belangrijkste middelen was om tot het doel te geraken! In de volgende hoofdstukken zal men vernemen, dat juist die intensieve exploitatie in de meeste opera-bedrijven als funest voor de Kunst moet worden veroordeeld, en dat dientengevolge de Kunst vaak tot handwerk wordt verlaagd; juist in die exploitatie liggen menigmaal de grootste gevaren. Heden Faust, morgen Lohengrin, overmorgen Der Zigeunerbaron, den volgenden dag weer een ander meesterwerk uit de opera-literatuur, en dan: het onafgebroken reizen en trekken naar andere steden! Waar blijft de tijd voor een rustige behoorlijke voorbereiding van nieuwe werken, voor een correctie van ingeslopen fouten en voor het voldoen aan zooveel andere nooden op dit gebied? Hierboven werd reeds met een enkel woord de transactie geschetst, welke Hermann Levi in 1862 bij de instudeering van Lohengrin had moeten doen: de coupures en het arrangement, twee factoren, die strijdig zijn met elk kunstbeginsel, dat de schoonheid wil dienen in haar edelste vormen. Daartegen is zelfs het beste „sterren"-systeem, voor de éénheid van een ensemble misschien ook al weinig bevorderlijk, niet opgewassen. Ook Gustav Mahler's dictum „Tradition ist Schlamperei" dient bij elke opera-onderneming dagelijks te worden voorgehouden.

Bij dat alles waren ook de eischen van het publiek, dat om zuiver artistieke prestaties kwam, gaandeweg hooger geworden. Hoe het echter zij, nochtans scheen er alle aanleiding tot feestelijke herdenking van het vijf en twintigjarig bestaan te zijn. Onder leiding van C. Zschoppe klonk de Jubel-Ouverture van Carl Maria von Weber; vervolgens droeg Lina Schneider een langen, achttien strophen tellenden proloog voor, en daarna kwam Don Juan van Mozart voor de acht en tachtigste maal voor het voetlicht. Prof. Friedrich Gernsheim dirigeerde en een aantal nieuwe persoonlijkheden, die door den pas opgetreden directeur Conrad Behrens met zorg waren gekozen, debuteerden: Shukowsky als Der Komthur, Antonia Mielke als Donna

Anna, Wilhelm Grüning als Don Octavio, von Bongardt als Don Juan, Behrens als Leporello, Leontine von Dötscher als Donna Elvira; Hartmann was Masetto en Kathi Bettaque Zerline.

Onmiddellijk daarop heeft Behrens een mooie campagne op touw gezet, waarbij het aantal voorstellingen te Amsterdam belangrijk werd uitgebreid. Ofschoon deze opvoeringen aldaar plaats hadden in de nare, onbehagelijke en in den winter doorgaans ijskoude zaal van het Paleis voor Volksvlijt, dat, wat zijn ruimte betreft, nog niet in tweeën was gesplitst — de verbouwing der zaal dagteekende eerst van 1894 — toonde Amsterdam aanvankelijk mede een behoorlijke belangstelling. Het oude, beproefde repertoire bleek nog groote aantrekkingskracht te bezitten, terwijl het zooeven genoemde kunstenaarspersoneel nog op belangrijke wijze werd versterkt. De vermaarde Weensche zangeres Amalia Materna trad eenige malen als gast op in de rol van Elisabeth in Tannhäuser. Luise Schlosser-Jaide behoorde nog steeds tot het ensemble. Paul Haase, bariton, was een nieuwe verschijning, die eveneens met gejuich werd begroet. Maar na het eerste seizoen onder Behrens waren de financieele middelen reeds dermate verzwakt, dat Behrens voor de verdere leiding bedankte en zijn plaats als directeur afstond aan Ed. Bollé. Als zanger bleef Behrens echter aan de onderneming verbonden. Het seizoen 1886—'87 werd onder vrij gunstige omstandigheden voortgezet en het vooruitzicht, dat in de in aanbouw zijnde Groote Schouwburg in de Aert van Nesstraat spoedig zou gereed zijn en in de toekomst bestemd was om naast aan het Rotterdamsch tooneelgezelschap ook gastvrijheid te verleenen aan de Hoogduitsche Opera, werkte uitermate bemoedigend. Bij de openingsvoorstelling in den nieuwen schouwburg op 15 September 1887 deelden tooneel en opera gezamenlijk de rollen. De Opera gaf het tweede bedrijf van Tannhäuser. Het operaseizoen vlotte aanvankelijk wel. De beroemde tenor Ernest van Dyck zong in December Lohengrin als gast, maar in Januari 1888 kwam reeds de eerste débâcle, welke moeilijk-

heden voorloopig nog, dank zij de medewerking van alle artisten en van den kapelmeester Paul Prill, evenzeer een voortreffelijk musicus, konden worden overwonnen.

Als muzikale praestatie, bij welke Nederlandsche componisten waren betrokken, dient nog vermelding een uitvoering van König Arpad, een romantische opera in drie bedrijven, tekst van Fiore della Neve, bewerkt naar Van Lennep's vertelling De Hunnenborg, muziek van Th. H. H. Verhey en een kleine operette, Die Rache des Regiments, tekst en muziek van den Rotterdamschen kunstenaar Joh. C. Visser.

Het jaar 1888—'89 was het laatste seizoen van de eens zoo bloeiende onderneming, waarbij toen Carl von Bongardt als directeur fungeerde. Naast Paul Prill was er een nieuwe dirigent A. Molnar. Het repertoire vermeldde als bijzonderheden Die Kaiserstochter van Willem de Haan, dirigent van de Groothertogelijke Opera te Darmstadt, Rotterdammer van geboorte, voorts een reprise van Thooft's Aleida van Holland en als noviteit althans voor dit Duitsche ensemble Carmen van Bizet, waarin Cornelie Meysenheim, van de koninklijke hofopera te München, als gast de titelrol vervulde.

Een verschil van meening tusschen de Commissie van contrôle over het financieele beheer en de artistieke leiding was de laatste oorzaak van den snellen ondergang. Op 24 1889 werd de afscheidsvoorstelling gegeven in den vorm van een zoogenaamd „spectacle coupé", fragmenten uit Die Meistersinger von Nürnberg, Die Hugenotten, Orpheus en Die Walküre. Luise Schlosser-Jaide, Conrad Behrens, Carl von Bongardt, Ed. Bollé, Kathi Bettaque en eenige andere artisten hebben de kunstinstelling dien avond begraven.

Nadien heeft Alexander Saalborn nogmaals eenige pogingen aangewend om de Duitsche opera als een phoenix te doen herrijzen. De operette werd daarbij als hulpmiddel beproefd en een aantal goede werken uit het lichtere genre, zooals Der lustige Krieg en Carnaval in Rom van Johann Strauss en Capitain Fracassa van Dellinger stonden broe-

derlijk naast de groote werken uit de opera-literatuur. Op 27 October 1890 durfde Saalborn een eerste uitvoering aan van Das Rheingold van Wagner en niet lang daarna van Tristan und Isolde. Gastvoorstellingen werden ondernomen o.a. met Francesco d'Andrade, die een magistralen Don Juan vertolkte. Ook werd een nieuwe opera, Camela van den reeds genoemden Rotterdamschen componist Joh. C. Visser vertoond. Maar het volgend seizoen kon ook Saalborn het niet verder bolwerken en zoo behoorde kort daarna de Duitsche Opera in de Maasstad voorgoed tot het verleden.

Sibmacher Zijnen heeft in zijn Schets haar invloed op het Rotterdamsche muziekleven nog trachten te analyseeren en kwam daarbij tot de conclusie, dat zij groote belangstelling heeft kunnen kweeken en ook op het concertleven en de daaraan deelnemende musici weldadigen invloed heeft uitgeoefend. Een schaduwzijde was evenwel, dat die Duitsche invloed in nagenoeg alle vereenigingen heeft doorgewerkt: dat met de Duitsche kunst, het Duitsche repertoire, Duitsche kunstenaars zich in de Maasstad kwamen vestigen. En met de keuze van Duitsche koorwerken ook een zeer overwegend aantal Duitsche solisten, daarvoor uitgenoodigd, overkwamen. Na Verhulst en Nicolai beheerschten Duitsche muziekdirecteuren het Rotterdamsche muziekleven: Woldemar Bargiel, Friedrich Gernsheim, Richard von Perger. Het zou jaren duren, eer men zich weer aan dien invloed heeft kunnen ontworstelen. Ook te dien aanzien is een réveil noodig geweest en Ant. B. H. Verhey vooral komt de eer toe, dat hij op het einde van de negentiende en in de eerste decaden van de twintigste eeuw dat ver-duitschte muziekleven in nieuwe — de juiste — banen heeft geleid. Voor een Opera was er toen echter te Rotterdam geen plaats meer.

Nadat de gewichtige November-gebeurtenissen in 1813 derhalve de Fransche Opera in Den Haag tot stilstand hadden gedoemd, waagden de artisten reeds spoedig in het nieuwe jaar een poging, om hun zaak weer te doen marcheeren.

D. W. P. Keuskamp deelt in een opstel,[117] geschreven naar aanleiding van het eeuwfeest van den Haagschen Schouwburg in 1904 mede, hoe bleek, dat de Hagenaars boozer waren op de Fransche soldaten en ambtenaren dan op de Fransche artisten, want anders hadden de laatsten niet gewaagd reeds tegen 17 Januari 1814 weer een voorstelling te annonceeren. Als voorwendsel werd een liefdadigheidsuitvoering op touw gezet: „Les artistes du Théâtre français désirant contribuer au soulagement des Veuves et Orphelins de Woerden donneront 17 janvier au Bénéfice de ces Infortunées une Représentation du Retour du Prince d'Orange ou les Pêcheurs de Schevening, fait Historique en deux actes, orné de chants de M.M., précédé d'une Ie représ. de la reprise du Major Palma, ou un Trait du Grand Frédéric, Opéra en trois actes de M. Pigault le Brun, Musique de Bruni".

Een en ander werden goed opgenomen, zoodat de Fransche opvoeringen weer geregeld voortgang hadden. Van 1 Mei 1815 trad als leider op zekere Milord; hij noemde zich „directeur breveté par Sa Majesté". Uit de bewaard gebleven affiches en verdere publicaties blijkt, dat de Opera zich voortdurend in de hofgunst — thans van Koning Willem I — mocht verheugen. Tot hoever de Koninklijke subsidie zich toen uitstrekte vermeldt de geschiedenis niet; het publiek toonde echter niet steeds die belangstelling, welke men had mogen verwachten.

Van 1820 tot 1825 was er een soort van fusie of belangengemeenschap met het theater aan de Erwtenmarkt te Amsterdam, onder de algeheele leiding van Mourguet dit Dangeville (zie blz. 137). Na 1825 kwamen de heeren A. Colleuille en Michel Leroux, die het tot April 1828 volhielden. Toen probeerde het een zekere François Joseph; hij schijnt een echte „spullebaas" te zijn geweest. Want behalve een uitvoering van Rossini's opera l'Italiana in Algeri, welke de Hagenaars als Die Italienerin in Algier, dus in het Duitsch te hooren kregen, kondigde hij kunstrijders en acrobaten aan in plaats van Fransche opera's, vaudevilles of comédies. Ook de pas opgerichte Koninklijke

Kapel onder leiding van J. H. Lubeck, een voornaam ensemble, dat door Koning Willem I was tot stand gekomen en jaren lang een sieraad van de residentie is geweest, werd in de handeling van Joseph betrokken, doch ontsnapte bijtijds den dans. In 1829 greep de Gemeente in, hetgeen tengevolge had, dat de schouwburg-concessie door de Gemeente werd overgenomen. Zij trof een voorloopige schikking met den heer Langle van Brussel en zoodoende werd op 8 Mei 1830 het Théâtre Français heropend met een vertooning van La Dame blanche van Boieldieu.

Keuskamp zegt,[118] dat hiermede „de Fransche Opera voor den ingang stond van haar schitterendst en glansrijkst tijdperk in de residentie. De jaren van 1830—1841 onder gemeentelijk beheer en die van 1841—1852, toen de schouwburg eigendom was en geëxploiteerd werd namens onze kunstlievende vorsten Koning Willem II en Willem III, zijn die geweest, waarin ons Théâtre Français heette den derden rang in te nemen onder de Europeesche theaters onmiddellijk na die van Parijs en Petersburg. „Les artistes de mérite briguaient la faveur d'y être admis" — heeft een régisseur-général van de voormalige Fransche Opera geschreven[119] — „on n'en sortait pas avec la pension il est vrai, mais on le quittait à regret car en y faisait de l'art pour l'art . . . L'élite des artistes français formait la troupe de la Haye".

Omstreeks 1840 waren groote artisten aan het gezelschap verbonden, zooals bijvoorbeeld Mlle Bouvard en de tenor Léon Fleury.

En ook W. F. G. Nicolai schreef omtrent de Fransche Opera in de jaren 1850—'52[120] „wel nooit beleefde deze instelling zulk een bloei als gedurende dit tijdperk. Wij noemen slechts de namen van Chounier, Montaubry, Caron, de dames Bouvard, Prévost, Chollet, Deville, Colson, enz."

Koning Willem I verleende in de jaren 1830—'40 een jaarlijksch subsidie van 20.000 gulden tot 24.000 gulden, terwijl hij tevens als orkest afstond zijn kortelings opgerichte Hofkapel. In de Leipziger Musikalische Zeitung van

1835 werd verklaard, dat deze kapel op concerten (onder Lubeck) goed was, maar minder goed in den schouwburg. Dat afstaan van de kapel voor den schouwburg bracht overigens zijn eigenaardige bezwaren mede. Menigmaal toch is het gebeurd, dat het publiek in de Opera tot half negen moest zitten wachten op het orkest, omdat dit als hofkapel aan 's Konings tafel had dienst te doen. De Gemeente paste in de jaren 1830—'41 bovendien nog 30.000 gulden door elkander genomen per jaar bij.

Een belangrijke factor in die dagen was natuurlijk die van het repertoire, dat zich steeds in zeer gunstigen zin ontwikkelde. Het was de tijd, dat de Grand Opera zijn groote kansen kreeg, de tijd van Rossini (Le Siège de Corinthe, Guillaume Tell), Auber (La Muette de Portici, Gustave III ou le bal masqué, tekst van Scribe, vijf en twintig jaar later ook door Verdi gecomponeerd), Meyerbeer (Robert le Diable, les Huguenots). De recettes waren in één woord formidabel. Uit het archief van de Opera blijkt, dat die recettes, welke van 1820 tot 1829 afwisselend per seizoen bedroegen tusschen de 30.000- en 42.000 gulden, — Keuskamp vermeldt deze cijfers — na de intrede van de Grand Opéra in 1830—'31 opliepen tot 45.700 gulden, in 1831—'32 tot 44.250 gulden, in 1832—'33 tot 47.950 gulden in 1833—'34, het seizoen, waarin Robert le Diable voor het eerst werd opgevoerd, tot 72.550 gulden en in 1834—'35 tot 73.800 gulden, het hoogste bedrag, dat tot 1852 werd ontvangen.

Wederom zijn het ook hier de vele tekstboekjes, die den zoeker naar het repertoire wegwijs maken. Het is een groote collectie boekjes, welke ook den naam van den drukker en uitgever voor het nageslacht hebben bewaard. De plaats, die in de achttiende eeuw H. Constapel had bekleed (blz. 57), werd thans ingenomen door H. S. J. de Groot. Klein en handig is het formaat van deze tekstboekjes, een formaat, dat blijkbaar bij den uitgever Nijgh te Rotterdam, die de tekstboekjes voor de Hoogduitsche Opera gedurende de dertig jaren van haar bestaan heeft gedrukt, navolging heeft gevonden en gunstig afsteekt bij

de Amsterdamsche matig verzorgde tekstboeken uit het midden van de negentiende eeuw. In zoover hebben die van de Erven H. van Munster & Zoon en van Holdert & Co. op het einde der negentiende en in het begin van deze eeuw groote verbetering ondergaan.

Of een opera tot het genre grand opéra of opéra-comique behoorde had voor de Haagsche onderneming geen bijzonzondere beteekenis, waar zij immers het geheele terrein van beide bestreek. De strenge scheiding van voorheen in de Fransche hoofdstad, een scheiding, die voor de geschiedenis van de Opera in Nederland slechts een theoretisch karakter draagt, behoeft hier niet te worden gereleveerd; trouwens in den loop der tijden zijn de grenzen ook in Frankrijk bijna geheel verflauwd en er zullen wel niet velen zijn, die u kunnen uitleggen, waarom bijvoorbeeld Carmen van Bizet, Louise van Charpentier of Pelléas et Mélisande van Claude Debussy ieder suo jure tot het repertoire der Opéra-Comique behooren en Le Chemineau van Xavier Leroux of Ariane et Barbe Bleu door Paul Dukas in het repertoire van de Grand Opéra zijn ingelijfd. Het schijnt ten slotte slechts een quaestie van territorialen of domanialen aard te zijn geworden.

Hoe het zij, het repertoire van de Koninklijke Fransche Opera omvatte het uitgebreide terrein van beide genres. Adam (Le Châlet, Giralda ou La nouvelle Psyché, Le Toréador ou l'accord parfait, Le Postillon de Lonjumeau), Auber (Le Domino noir, Les Diamants de la couronne, Fra Diavolo, La part du diable, Haydée ou le secret, La Muette de Portici), Boieldieu (La Dame blanche), Donizetti (La Fille du régiment, Les Martyres), Flotow (Martha), Grisar (Le Carilloneur de Bruges, Les Porcherons) Halévy (La Reine de Chypre, Charles VI, La Juive, Les Mousquetaires de la Reine, Le val d'Andorre), Hérold (Zampa ou la Fiancée de marbre), Massé (Galathée), Meyerbeer (Robert le Diable, Les Huguenots, L'Etoile du Nord), Paër (Le Maître de Chapelle), Rossini (La Pie Voleuse, Semiramis, Guillaume Tell, Robert Bruce), Spontini (La Vestale), Ambroise Thomas (Le Caïd, Le Songe

d'une nuit d'été), Verdi (Jérusalem, Les Vêpres Siciliennes), Weber (Le Robin des Bois ou Le Freischutz met de recitatieven van Hector Berlioz) zijn eenige specimina uit dat repertoire. Afzonderlijk moeten hier nog worden genoemd de opera's Le Siège de Leyde 1574, in vier bedrijven (zeven tafereelen), woorden van Hippolyte Lucas, muziek van M. Vogel, voor de eerste maal opgevoerd in Maart 1847; Guillaume d'Orange ou l'union d'Utrecht, drame lyrique in vier bedrijven (zeven tafereelen), door Fr. Förster, voor het Fransch tooneel bewerkt door Auguste Clavareau, muziek van Carl Eckert, première in October 1848, en L'esclave du Camoëns in 1850, La trompette de Monsieur le Prince en Lambert Simnel in 1851, alle gecomponeerd door C. van der Does, hofpianist van Z.M.

Artistiek leider was in die jaren aanvankelijk, tot 1835, Nourrit (zie blz. 138), vervolgens Duvernoi, die o.a. opvoeringen van Fidelio van Beethoven in het Fransch heeft ondernomen, Miro, die in 1841 met de noorderzon verdween, tengevolge waarvan Koning Willem II onverwijld de geheele exploitatie van de Gemeente overnam, hetgeen in één jaar — 1842 — 103.299 gulden kostte. Ook is het toen voorgekomen, dat een andere fort-ténor werd geëngageerd, zoodat in dit jaar twee fort-ténors moesten worden betaald, van wie de een dienst deed en de ander eenvoudigweg liep te wandelen. Er waren echter voortdurend prachtige artisten, zooals de bas Aubin, de ténor-léger Puet, de fortechanteuse Miracamoin, de chanteuse-légère Damereau-Cinti, de dugazon Didot, enz.

Na den dood van Koning Willem II werd de bestaande toestand voorloopig gehandhaafd, doch het beheer opgedragen aan twee commissarissen, de heeren J. W. Holtrop en G. Falck. De groote opera-troep werd in 1851 wegens de hooge kosten ontbonden; alleen werd de opéra-comique met de grootste zorg gecultiveerd. Zij beleefde in het seizoen 1851—'52 haar grootsten bloeitijd; zij kwam den koning echter zeer duur — ongeveer op 120.500 gulden — te staan, zoodat het seizoen 1852—'53 zonder de Fransche Opera voorbijging. De Gemeente nam daarna weer de

exploitatie over, terwijl de Koning een ruime subsidie bleef geven. Als nieuwe directeur trad op 1 September 1853 Renauld op, met La Favorite van Donizetti beginnend. Renauld was de inzet van twintig verschillende directies, welke achtereenvolgens in Keuskamp's opstel worden vermeld. In de eerste jaren ging het bijzonder vlottend met de directie-wisselingen, maar in later tijden kon er van meer continuïteit in het bewind worden gewaagd. A. Voitus van Hamme van 1879—1885, L. Desuiten van 1885—1891, Jos. Mertens van 1891—1897 en de heeren Bijlevelt en Lefèvre van 1897—1911 hebben zich allen langer kunnen handhaven. Floris Defrenne, die in 1859 als directeur optrad, moest reeds in het zelfde jaar na de tweede opvoering van Faust zijn bedrijf staken, omdat de artisten weigerden op te treden, zoolang de directie achterstallig bleef in de betaling hunner gages. Dit is een unieke gebeurtenis geweest in de geschiedenis van de Fransche Opera. De artisten hebben toen als sociétaires voor een oogenblik de exploitatie onderling voortgezet. Had Defrenne op dat moment geweten, wat Faust hem in de toekomst had kunnen brengen, wellicht zou hij dan alle maatregelen hebben genomen om zijn artisten tevreden te stellen. Nu hebben de heeren J. C. Valois en L. Jahn, die in 1860 gezamenlijk zijn opgetreden, en hunne respectievelijke opvolgers daarvan de vruchten geplukt.

Den 19den Maart 1859 immers kwam in het Théâtre Lyrique te Parijs als een meteoor uit den hemel gevallen de opera Faust. De tekst was van Jules Barbier en Michel Carré, de muziek van Charles Gounod. Wie uit den titel mocht willen afleiden, dat Goethe's zeer verheven en filosofisch gestemd drama de librettisten had geïnspireerd, zou bedrogen uitkomen. Het zal dan ook wel niet de bedoeling zijn geweest van de handige heeren Barbier en Carré om het zoover te zoeken. Zij hebben de legende eenvoudigweg als een aanloop gebruikt en zijn er met den bekenden Franschen slag in geslaagd om een libretto samen te stellen, dat in de eerste plaats, wat men pleegt te noemen „„componibel" was. En zij vonden in Gounod

een ongeloofelijk begaafden muzikalen medewerker om dien tekst naar eigen aard rijk te illustreeren. Zoet en behagelijk waren de melodieën, die aan Gounod's brein ontsproten, prachtig en volkomen gaaf was de instrumentatie, een voortdurende oorenstreeling, kortom een opera, die meer dan tachtig jaar later niets van haar bekoring en weldaden heeft verloren. Teekenend is bijvoorbeeld wat dr M. B. Mendes da Costa, een geestdriftig Goethevereerder en verdediger van diens stijl, in zijn Tooneelherinneringen[122] schrijft: „En nu moet men mij niet onder den neus wrijven, dat ik inconsequent zou wezen, omdat men mij toch zoo dikwijls bij de opera Faust heeft gezien; want dan antwoord ik: pardon, op dat punt ben ik een totaal vrij gevochten man. — Den eersten keer, dat ik die opera zou gaan hooren, heb ik tegen mij zelf dit gezegd: laat ik nu wel weten, dat ik hier niets zal zien, wat ook maar in de verste verte zweemt naar *Faust*; laat ik mijn gedachten den personen heel andere namen geven; en laat ik aannemen, dat *Gounod* zijn muziek heeft gecomponeerd op een *Fransche* legende, die Michel Carré bewerkt heeft; die twee heeren hebben toch niets van *Goethe* begrepen, anders hadden ze zich niet zoo geweldig aan hem *kunnen* vergrijpen; het is dus net zoo goed alsof Goethe voor hen niet heeft bestaan; bij het aanhooren van die opera moet dus ik ook heelemaal niet om hem denken. — En zóó heb ik toén gedaan en doe ik nòg; en daarom heb ik nooit of nimmer gewetenswroeging gehad, als ik een vertooning van die opera bijwoonde. Integendeel, als het orkest eveneens goed is en er mooi wordt gezongen, en een zangeres er in optreedt, zooals bij de Haagsche Opera in 1892—'93 de voor mij onvergetelijke Mme Alice Cognault met haar *voix d'or*, dan *geniet ik*, maar *zonder Goethe*".

De Duitschers, die niet minder dan de Franschen met dit superieure document van echt Fransche kunst dweepen, hebben echter onmiddellijk elke gemeenzaamheid met Goethe's geniale schepping uitgeschakeld, door de opera van Gounod slechts onder den titel van Margarethe te aanvaarden. Als zoodanig komt zij dan ook in onze dagen

nog geregeld op het repertoire van alle Duitsche theaters voor. Maar dat is dan ook de eenige afwijking, want in de rolverdeeling zijn de namen van Faust, Mephisto en Marguerite (Gretchen) ook bij de Duitschers gehandhaafd. Gounod's Faust is hèt meesterwerk geworden, dat de wereld onmiddellijk heeft veroverd en dat waarschijnlijk tot in lengte van dagen zal doen. Faust is de redding geworden van menig opera-gezelschap, dat in nood verkeerde en dringend stijving der kas behoefde. Geen opera-onderneming in de oude en in de nieuwe wereld, of zij geeft jaarlijks een of meer Faust-vertooningen, welke steeds op een behoorlijke belangstelling van het publiek kunnen rekenen. Te New-York heeft een geestig criticus in den jare 1883 kort na de opening van het beroemde Metropolitan Opera House, dit laatste, met een zinspeling op den vermaarden schouwburg te Bayreuth, als *Faustspielhaus* betiteld. Ook in Nederland is Faust heel snel na de première te Parijs voor het voetlicht gekomen. Den 12den April 1860 registreerde de Koninklijke Fransche Opera de eerste uitvoering in ons land te 's-Gravenhage. Hoe vele opvoeringen van Faust zouden er na dien te onzent wel zijn gevolgd. Hierboven werd reeds aangestipt (blz. 151), dat de Hoogduitsche Opera te Rotterdam met Faust het record sloeg gedurende de eerste vijf en twintig jaren van haar bestaan. De Grand Opéra te Parijs, tot welker uitsluitend domein in de Fransche hoofdstad Faust behoort, kon reeds in het begin van 1936 twee duizend opvoeringen in zijn theater vaststellen. De Hollandsche Opera begon in 1886 hare opvoeringen onder gebruikmaking van den vertaalden tekst met Gounod's meesterwerk en sedert is er geen Nederlandsch opera-gezelschap geweest, zelfs het meest ephemeere, dat niet Faust als een zijner eerste daden, op zijn repertoire plaatste.

Zeven jaar na Faust kwam Mignon van Ambroise Thomas en een tiental jaren daarna Carmen van Georges Bizet, misschien niet zulke meteoren, gelijk Faust, doch beide ook geboekstaafd als de groote trekkers in het repertoire.

Onder de nieuwe werken, die met succes zijn opgevoerd,

moet in deze periode nog worden vermeld Le Capitaine noir, groote opera in drie bedrijven, muziek van Joseph Mertens, die vele jaren dirigent en van 1891—1897 directeur van de Opera is geweest. Het libretto van deze opera, waarvan de eerste opvoering plaats had op 11 Februari 1882 was van de hand van den bekenden Nederlandschen acteur en tooneelschrijver Rosier Faassen.

De administratieve gestie, hoe of de Opera moest worden geëxploiteerd, de vraag of het subsidiestelsel moest worden toegepast of dat tot gemeentelijke exploitatie zou moeten worden overgegaan, leverde in de tweede helft der negentiende eeuw voortdurend geharrewar op in den boezem van den Gemeenteraad. Doorgaans wonnen de voorstanders van het subsidie-stelsel.

Een belangrijk feit is zeker ook de verbouwing van de schouwburgzaal in het voorjaar van 1863 geweest, ten gevolge waarvan het aantal zitplaatsen met 260 werd vermeerderd en op duizend gebracht.

Intusschen heeft het financieele probleem geen afbreuk gedaan aan de samenstelling van het gezelschap. De opvolgende directies waren er steeds op uit om die samenstelling van het ensemble zoo goed mogelijk te doen zijn. Behalve Mertens heeft de dirigent J. C. Granier zich populair weten te maken. Keuskamp vermeldt de namen van de tenoren Jourdan, Genevois, Lhérie, Caubet, Roussel, Vitaux, de baritons Horeb en De Vries, de bassen Narberat, Courtois, Diepdalle en van de dames Jennetier, Mézeray, Heilbron, Fel. Arnaud, Emilie Ambre, De Rasse, enz. Vooral Paul Lhérie, die indertijd op 3 Maart 1875, in de Opéra-Comique de eerste Don José in Carmen is geweest, had in Den Haag en eigenlijk in geheel Nederland een groote vermaardheid. Hij is ettelijke seizoenen vast aan het Haagsche ensemble verbonden geweest.

Een merkwaardige bepaling in het cahier des charges der Opera was ongetwijfeld die, waarbij de abonné's medezeggenschap hadden bij de keuze der artisten. De in 1833 ingestelde commissie van beoordeeling over de geschiktheid der artisten, in welke toen de geabonneerden van den

eersten en van den tweeden rang waren vertegenwoordigd, werd vele jaren daarna in stand gehouden en bleek op sommige oogenblikken een hinderlijk blok aan het been der directie te zijn.

Alvorens dit hoofdstuk te besluiten behoort nog melding te worden gemaakt van het bezoek van het rondreizend Richard Wagner-theater onder de directie van Angelo Neumann, dat in de maand Januari 1883 gedurende drie weken een aantal voorstellingen te Amsterdam gaf en van daaruit ook in eenige andere steden van ons land, zooals te 's-Gravenhage, Rotterdam en Leiden, concerten heeft gegeven. Deze grootsch opgezette onderneming, welke in die jaren half Europa heeft rondgereisd, kon in ons land slechts in het Paleis voor Volksvlijt te Amsterdam optreden, daar andere schouwburgen voor deze in cyclus gegeven opvoeringen, naar de mededeelingen van Angelo Neumann[123] ongeschikt waren. De beide opvoeringen van Der Ring des Nibelungen onder de muzikale leiding van Anton Seidl, den lateren bekenden Wagner-propagandist in de Vereenigde Staten van Noord-Amerika, hadden een vlot verloop; alleen openbaarde zich toen reeds bij de vermaarde kunstenares Hedwig Reicher-Kindermann, die als Brünnhilde in die dagen triomfen heeft gevierd, de kiem der ziekte, welke haar spoedig daarna ten grave zou doen dalen. Een voorgenomen opvoering van Fidelio met Reicher-Kindermann als Leonore, voor welke reeds een bedrag van zevenduizend gulden bij plaatsbespreking was binnen gekomen, moest wegens ziekte van de kunstenares op het laatste oogenblik worden afgezegd.

Interessant in Neumann's verdere mededeelingen is zeer zeker ook nog een brief van Richard Wagner op 11 Februari 1883 — twee dagen vóór 's Meesters plotselingen dood te Venetië aan Neumann geschreven en in facsimile in zijn boek opgenomen — waarin de naam Amsterdam in verband met de verrichtingen van het Richard Wagner-Theater is vermeld.

En het publiek? Ja, het publiek, dat zich in de achttiende eeuw zoo erbarmelijk slecht en weinig beschaafd in den schouwburg placht te gedragen.

Scheurleer[124] heeft dienaangaande op het gezag van Justus van Effen en andere berichtgevers, zoowel landgenooten als vreemdelingen eenige krasse staaltjes medegedeeld van dat wanordelijke gedrag gedurende de voorstellingen en van het oneerbiedige rumoer tijdens de pauzes. „Geplaudert wurde ganz entsetzlich" schreef men in 1790 en negen jaar later, dat men gebukt ging onder „dem abscheulichen Schreyen und Lärmen eines gemeinen und niedrigen Pöbels". In 1732 beklaagde Van Effen zich, terwijl er een persoon tekstboekjes te koop aanbood, een ander met kan en glas in de hand, voortdurend te hebben hooren roepen: Motje hier ook bier? en de tooneelbeschouwer van 1762 ergerde er zich over in de pauzes op de tienstuiversplaats te vernemen: Blieft er ook iemand gediend van een glaasje mol? En ook op de snoeperij werd niet gelet. Vaak kwamen notendoppen en appelschillen omlaag op de hoofden der bezoekers van den bak, overblijfsels van hetgeen sommige toeschouwers zich hadden aangeschaft in de kraampjes met noten, appelen, enz., die van één uur af bij den ingang van den schouwburg stonden. Erger was het dat ook glazen, flesschen of de inhoud er van naar beneden vielen. Dat was geen zeldzaamheid.

En in den aanvang der negentiende eeuw scheen het nog noodzakelijk om de bezoekers er op te wijzen zich behoorlijk in den schouwburg te gedragen, getuige de volgende vermaning op de affiches van den Stadsschouwburg: „Een iegelijk wordt gewaarschouwt geene Insolentien of Baldadigheden aan anderen te doen, of met Schreeuwen, Rooken, Fluiten, Schelden, of andere Moedwilligheden zich op te houden, zo onder het Spelen, als tusschen en bij het aankondigen der spellen; zullende de geene, zulks doende, in de bepaalde Boeten vervallen en aanstonds uit den Schouwburg worden geleid. Alles volgens de keure van den 13 July 1687 en 26 January 1720".

Doch gaandeweg scheen datzelfde publiek zich reeds spoedig te hebben gecorrigeerd. Althans bij de opera-vertooningen. Zou de muziek in den loop der jaren haren veredelenden en verheffenden invloed hebben uitgeoefend? Men zong of neuriede hetgeen men had gehoord spoedig na, en wanneer bijvoorbeeld in den aanvang der negentiende eeuw in een vertooning van Joseph van Méhul de tenor zijn „Vainement Pharaon dans sa reconnaissance" en even later „A peine au sortir de l'enfance" inzette, dan voelde men zich onmiddellijk thuis en behagelijk en vriendelijk gestemd; men lonkte elkaar met een augurenoog toe — de zalen werden in dien tijd nog niet in het donker gezet — en genoot met volle teugen. Hetzelfde was ook kort daarna waar te nemen, wanneer Max in Der Freischütz zijn heerlijk, melodieus „Durch die Wälder, durch die Auen" zong. „Open doekjes" waren in die dagen geen zeldzaamheid; op zich zelf beschouwd misschien weer een ander exces, zoodat de beroemde opera-componist D. F. E. Auber, die op 29 Januari 1782 te Caen was geboren, kort vóór zijn dood op 12 Mei 1871, toen hij het nog moest beleven, dat zijn vaderland in hoogsten nood verkeerde en onder de débâcle gebukt ging uitriep: „Il ne faut de l'exagération en rien: j'ai trop vécu!" gelijk heeft gehad. Maar dat exces, de „open doekjes" en de geestdriftige belangstelling zijn nog altijd beter dan de jammerlijke manieren uit de achttiende eeuw, zooeven gesignaleerd.

Twintig jaar na Méhul en Weber was het Meyerbeer, wiens page Urbain in Les Huguenots de edelen in het eerste bedrijf begroette met het geijkte „Nobles Seigneurs salut!", een historisch moment, waarop iedere trouwe opera-bezoeker vlaste. Een kwart eeuw later zong men allerwegen „Salut demeure chaste et pure" of Siebel's liefelijk „Faites lui mes aveux, Portez mes voeux" uit den Faust van Gounod en kort daarna was het Lohengrin's vermaning tot Elsa „Nie sollst du mich befragen".

In de twintigste eeuw is het niveau een weinig afgezakt ten gevolge van de groote populariteit der operette, in-

zonderheid der Weensche; de verbeelding wordt thans vooral gewekt door de zoetvloeiende vooizen van Franz Lehar en zijn tijdgenooten, met haar eigenaardige „Schlager", een woord dat helaas door vele Nederlanders tot het afschuwelijk germanisme van „Sjlagers" of zelfs van „slagers" is verbasterd, welke melodieën stellig niet kunnen worden overtroffen, zelfs niet benaderd, door de navrante, bijna zonder eenige stembuiging gesproken harde slotwoorden van Herodes „Man töte dieses Weib" uit Salome, het belangrijke drama van Oscar Wilde in de toonzetting van den genialen Richard Strauss.

IV. RICHARD WAGNER EN HET RÉVEIL

In de jaren 1849—'51, derhalve kort na de bewogen dagen van 1848, een jaar, dat als keerpunt in de geschiedenis van Europa voor goed staat gegrift, heeft Richard Wagner, die reeds eenigen naam had verworven als begaafd componist van enkele met levendigen bijval te Dresden opgevoerde opera's, Rienzi, Der fliegende Holländer en Tannhäuser, maar nog meer als uitstekend dirigent aan de Koninklijke Hofopera aldaar, waarvan hij zich echter had moeten verwijderen, daar hij onder de verdenking stond in de revolutionnaire beweging mede betrokken te zijn geweest, een drietal uitvoerige essays geschreven, in welke hij voor alle tijden zijn beginselen ten aanzien van de dramatische kunst heeft neergelegd.

Deze drie essays waren Die Kunst und die Revolution, Das Kunstwerk der Zukunft en Oper und Drama.

Wagner's bedoeling daarbij was in de allereerste plaats om aan te toonen, dat de wijze, waarop de openbare kunst werd uitgeoefend, harer onwaardig was; vervolgens: haar te onttrekken aan de handen, die haar verlaagd hadden tot een middel om geld te verdienen, en eindelijk: met daden te bewijzen, waar en hoe de openbare kunst moest worden uitgeoefend, wilde zij zich zelve en de menschheid tot heil strekken. Dit was de idee, ontwikkeld in Die Kunst und die Revolution. In Das Kunstwerk der Zukunft werden de kunstenaars met een terugblik op het Grieksche drama en de daaruit voortgesproten drie kunstsoorten, de Dans-, de Toon- en de Dichtkunst, met medewerking later van de Bouw- en de Schilderkunst opgeroepen tot een nieuwe actie, in dienst van de Schoonheid. Dat moest het

kunstwerk van de toekomst zijn en aan den opbouw daarvan waren alle welmeenende kunstenaars gehouden collectief mede te werken. Welken vorm dit kunstwerk moest hebben of het datgene zou zijn, wat in dien tijd met den naam van drama werd bestempeld of dat het datgene zou wezen, wat opera placht te worden genoemd, zoomede welk aandeel in dat werk voor de drie oorspronkelijke kunsten, dans-, toon- en dichtkunst was weggelegd, ziedaar vragen, welke Wagner in Oper und Drama heeft beantwoord.

Terwijl dus aanvankelijk met een theoretisch betoog alle vragen, welke te dezer zake opkwamen, werden opgelost, zou het den genialen kunstenaar gegeven zijn om in 1876, derhalve meer dan een kwart eeuw later, na een leven van harden strijd, ontbering en menigmaal ook van verguizing, zijn door hem neergeschreven beginselen bij de eerste voorstellingen van het Bühnenfestspiel, de trilogie „Der Ring des Nibelungen", in de practijk in toepassing gebracht te zien.

Bekend is hoeveel energie en taaie volharding noodig zijn geweest aleer Wagner in de oude, rustige markgrafelijke residentie in het Beiersche Ober-Franken zijn eigen schouwburg kon zien optrekken. Bekend is ook hoe hij een kunstenaarsschare, door hem zelf met groote zorg gekozen, voor het eenmaal ondernomen doel heeft kunnen opkweeken: zoowel het vocale als het instrumentale en het technische personeel moest zich van meet af aan een nieuwe rustige voorbereiding onderwerpen. Reeds in den zomer van 1875 waren de noodige repetities begonnen, die in het vroege voorjaar van 1876 werden voortgezet en waarvan de resultaten in drie serieën opvoeringen onderscheidenlijk van 13—16, 20—23 en 27—30 Augustus van dat jaar voor de talrijke toeschouwers, die van heinde en ver naar Bayreuth waren saamgestroomd, waarneembaar waren.

Na de eerste serie heeft Wagner met trots over het bereikte de gedenkwaardige woorden tot het publiek gericht: „Sie haben jetzt gesehen was wir können; wollen Sie jetzt, und wenn Sie wollen so haben wir eine Kunst!" Zij waren

geenszins als uiting van hoovaardij bedoeld, ofschoon zij onmiddellijk door vele van Richard Wagner's talrijke vijanden als zoodanig werden aangegrepen en als tendentieus in den slechtsten zin des woords werden uitgelegd. Wagner's bedoeling was niet anders dan te mogen vaststellen hoe met betrekkelijk geringe middelen, in een hulpschouwburg met zangers, die op geen school voor de voordracht der hier gegeven werken waren opgeleid, was bereikt. „Eerst dan, wanneer wij een school hebben, waarin zangers en orkestdirecteuren worden onderricht in de juiste voordracht der echt Duitsche muziek; wanneer onze middelen ons veroorloven, u datgene, wat wij nu slechts bij wijze van proefneming voor oogen te stellen; wanneer eindelijk de jaarlijksche herhaling van dergelijke uitvoeringen der Duitsche dramatische muziek verzekerd is, — eerst dan zullen wij een nationale muzikaal-dramatische kunst bezitten, gelijk de Franschen en Italianen er reeds sinds lang eene bezitten".[125]

Zes jaren later werd in hetzelfde Festspielhaus te Bayreuth de eerste voorstelling gegeven van Parsifal, het Bühnenweihfestspiel, dat ruim een half jaar eerder door Richard Wagner was voltooid. De indruk van dit kunstwerk, dat Franz Liszt als „oeuvre miracle" heeft betiteld, was schier onbeschrijfelijk. Wie met de techniek der ensceneering van dit buitengewoon gecompliceerd werk eenigermate en van nabij bekend is, weet aan welke eischen moet worden voldaan. En dat geschiedde hier zonder de minste tegenspraak. Bij de laatste veertien opvoeringen in dat jaar op 29 Augustus nam Wagner zelf vóór de laatste helft van het derde bedrijf den dirigeerstaf over van zijn trouwen vriend en medewerker Hermann Levi, (zie blz. 149) ten einde na afloop van den dirigentenlessenaar af — dus onzichtbaar voor het publiek — een woord van dank tot alle medewerkenden te richten en hen uit te noodigen het volgend jaar terug te keeren.

Op 13 Februari 1883 overviel de dood den meester tijdens een verblijf te Venetië en zoo zag men hem nooit meer in het Festspielhaus terug. Maar zijn geest bleef er

leven en gedurende een reeks van jaren waken voor de handhaving van zijn beginselen en streven voor het behoud van een door hem geschapen stijl.

Onder de bezoekers aan deze Festspiele waren ook enkele Nederlanders, die, naar huis terugkeerend, vervuld waren van hetgeen zij te Bayreuth gehoord en gezien hadden. Eén van hen, een jong musicus, was bestemd om kort daarna zoowel met het woord als met de daad daarvan te getuigen. Met het woord heeft in 1876 de Amsterdammer Henri Viotta, die — op 16 Juli 1848 te Amsterdam geboren — na een zorgvuldige opleiding als musicus, aanvankelijk in ons land, o.a. onder leiding van Richard Hol, en daarna aan het conservatorium te Keulen te hebben genoten en na eenige jaren als toonkunstenaar te Amsterdam actief aan het muziekleven te hebben deelgenomen, aan den drang om ook een wetenschappelijke studie te ondernemen had gevolg gegeven door te Leiden in de rechtswetenschap te studeeren en aldaar in dat jaar 1876 nog een dissertatie over het auteursrecht van den componist te schrijven, aan de Nederlandsche lezers van de wonderen van Bayreuth en zijn magischen invloed op een ieder, die het met de kunst wel meent, een en ander verteld; in De Gids en in feuilletons, o.a. in het Algemeen Handelsblad. Over Parsifal en de eerste opvoeringen van dit Bühnenweihfestspiel verschenen in 1882 opstellen van Viotta's hand, o.a. in een feuilleton in de Nieuwe Rotterdamsche Courant, in Caecilia en in De Gids.

Te Bayreuth had Viotta in den zomer van 1883 een stadgenoot, den heer J. W. Wilson, ontmoet en het resultaat van deze ontmoeting was een huishoudelijke bespreking ten huize van den laatste op Woensdag den 29sten Augustus 1883; deze conferentie beoogde — het staat zoo letterlijk in de notulen, welke eigenhandig door Viotta zijn geschreven en onderteekend en door den heer Wilson gecontrasigneerd en in facsimile opgenomen in het in 1934 bij gelegenheid van het gouden feest der Wagnervereeniging verschenen Gedenkboek[126] — de wenschelijkheid en de mogelijkheid te bespreken om te Amsterdam een ver-

eeniging op te richten welker doel zou zijn *de waardige uitvoering van Richard Wagner's dramatisch-muzikale werken* ook hier te lande mogelijk te maken. Deze conferentie werd bijgewoond behalve door de beide hierboven genoemden door de heeren Julius Bunge, Mr. J. Lublink Weddik, terwijl eveneens was uitgenoodigd, doch verhinderd, de heer Alex. Phlippeau. Henri Viotta had zich bereid verklaard, de leiding en het artistieke gedeelte op zich te nemen. Over de *wenschelijkheid*, dat de bedoelde vereeniging tot stand zou komen, waren allen het eens. Wat de *mogelijkheid* betrof, meende men zich niet te mogen vleien, dat men de gelden voor de kosten, verbonden aan de waardige *dramatische voorstelling* van Wagner's werken spoedig bijeen zou krijgen. Evenwel meende men de mogelijkheid van dergelijke dramatische voorstellingen in het oog te moeten houden en als einddoel der vereeniging te beschouwen.

Gemakkelijk zou het, naar men meende, zijn, de gelden bijeen te krijgen tot het geven van een of meer jaarlijksche concerten, waarop fragmenten der werken van Wagner ten gehoore gebracht zouden worden. Men zou dan tevens de werken van die meesters kunnen uitvoeren, welke direct of indirect op Wagner's ontwikkeling invloed uitgeoefend en het kunstwerk der Toekomst voorbereid hebben. Hiertoe rekende men in de eerste plaats Beethoven en Weber, wier werken het meest tot de vorming van Wagner's muzikalen stijl hebben bijgedragen, in de tweede plaats Berlioz en Liszt, wier orkestwerken zoowel het streven naar een vereeniging van poëzie en muziek, als den rijkdom van instrumentaal koloriet met Wagner's dramatische toonscheppingen gemeen hebben.

Mochten de toehoorders zich ten gevolge van correcte uitvoeringen dier werken meer en meer vertrouwd hebben gemaakt met den geest en de vormen der nieuwe muziek, dan zou ook, naar men meende, van lieverlede het verlangen om Wagner's werken in hun geheel en in den schouwburg te vertoonen algemeener worden, en wellicht zouden velen zich dan opofferingen willen getroosten om

die uitvoeringen voor een kleinen, maar uitgelezen kring mogelijk te maken.

Een beginselverklaring derhalve, die aan duidelijkheid niets te wenschen overliet. Als resultaat der bespreking besloot men tot de verzending van een circulaire aan de kunstminnaars van Amsterdam, een rondschrijven, geteekend door bovengenoemde heeren, bij wie zich nog had gevoegd de Amsterdamsche hoogleeraar prof. dr H. Hertz, en dat uitmunt door duidelijkheid en tegelijk ook door echt Nederlandsche bedachtzaamheid. „Het getal concerten wordt afhankelijk gesteld van den staat der geldmiddelen. Het eerste concert wordt gegeven, zoodra een voldoend aantal leden bijeen is. Geen contributie zal geheven worden, zoolang niet het uitzicht op een concert bestaat". En dan nog eens ipsis verbis voor alle duidelijkheid om het societeits-karakter te onderstreepen: „De uitvoeringen der Vereeniging zullen *niet* voor het publiek toegankelijk zijn", een bepaling, die voortdurend tot 1919 streng gehandhaafd is gebleven.

Nog geen half jaar later, op Zaterdag 26 Januari 1884 kwam de daad: de eerste uitvoering van de jonge vereeniging. In de zaal van Felix Meritis legde Viotta ten aanhoore van een schare van geestverwanten een geloofsbelijdenis af. Het programma — opmerkelijk is zeker, dat de titels der stukken in de Nederlandsche taal zijn gesteld — was als volgt:

Ouverture en Alleenspraak uit „Der fliegende Holländer"; Voorspel van „Lohengrin"; Instrumentale Inleiding en Isolde's Zwanenzang uit „Tristan und Isolde"; Inleiding tot het tweede bedrijf van „Tannhäuser"; Alleenspraak van Hans Sachs en Inleiding tot het derde bedrijf uit „Die Meistersinger von Nürnberg"; Rit der Walküren en Samenspraak van Brünnhilde en Wotan en Vuurbezwering uit „Die Walküre".

De bedoeling van deze programma-keuze was blijkbaar om het veelzijdige in Wagner's uitgebreid oeuvre ten volle te doen uitkomen. Met uitzondering van het proefstuk Rienzi en het Bühnenweihfestspiel Parsifal waren alle

Mr Henri Viotta, 1848—1933.

groote werken vertegenwoordigd. De solisten waren de zangeres Marianne Brandt, de eerste Kundry-vertolkster van 1882 en de beroemde bariton Carl Hill. Het orkest bestond uit leden van de Amsterdamsche Orkestvereeniging, ad hoc versterkt met een aantal bekende Amsterdamsche toonkunstenaars; als aanvoerder der violen fungeerde de leider der Amsterdamsche violisten Joseph Cramer, toen een violist van internationale vermaardheid, een kunstenaar, die in 1876 te midden van de eerste violisten in het orkest te Bayreuth onder Richard Wagner en Hans Richter had meegespeeld.

Er heerschte een geweldige spanning in de zaal, een spanning, die zich na ieder nummer in groot applaus ontlaadde en aan het slot tot laaiende geestdrift vervoerde. Carl Hill had reeds op de repetitie van zijn groot enthousiasme blijk gegeven, door na de vertolking van de ouverture van Der fliegende Holländer spontaan op het podium te springen en in vervoering uit te roepen: „Meine Herren, ich habe einen Wunsch, dass der Meister *das* gehört hätte!"

Die avond van 26 Januari 1884 is een mijlpaal in de muziekgeschiedenis van Amsterdam geworden, een avond, waarvan is geschreven, dat hij allen die deze uitvoering bijwoonden, lang zou heugen — om de programma-keuze, om de samenstelling van het orkest, dat in zijn praestaties ongekende sensaties wekte en in de eerste plaats om den vertrouwen inboezemenden leider. Eigenlijk dus om alle factoren, die tot een schoon en harmonisch geheel moesten samengaan. Men kende Viotta als een serieus en degelijk kunstenaar, die tot dusver meer door muzikaal-literairen arbeid van zich had doen spreken dan als uitvoerend kunstenaar op den voorgrond was getreden. Maar door dien éénen avond werd zijn reputatie als dirigent voor goed gevestigd. Aan den lessenaar toch stond een kunstenaar, toegerust met een kennis van zaken, zooals geen ander hem zou kunnen verbeteren, beschikkend over een weloverwogenheid, rustige beheersching van het gegeven, innerlijke warmte, die niettemin samenging met oogenschijnlijk vaak uiterlijk minder felle bewogenheid, een

volmaakte contrôle over al zijn daden, kortom een souvereine zelfbeheersching, zonder welke men geen groote daden kan verzetten. Daarbij kende Viotta de partituren tot in de kleinste bijzonderheden, al gaf hij bij de uitvoeringen doorgaans slechts de groote lijnen aan. Nochtans waren de détails geenszins bijzaak en wie onder Viotta's leiding heeft gewerkt, stond telkenmale versteld over zijn buitengewone accuratesse en zijn zeldzaam geheugen, dat hem in staat stelde zijn partituur bijna geheel van buiten te kennen.

Van dat alles bleek in ruime mate op dien eersten avond van het optreden van een waarachtig en wijs kunstenaar, die met deze zeldzame kennis van zaken, deze ongeëvenaarde hartstochtelijke toewijding, deze voornaamheid van optreden ook het geluk verdiende om de medewerking van velen deelachtig te worden.

Viotta heeft het niet onder stoelen of banken gestoken: herhaaldelijk heeft hij in zijn opstellen over kunstbeschermers op de krachtige hulp gewezen, die hij heeft ondervonden van den heer Julius G. Bunge, den hierboven reeds genoemden mede-stichter der vereeniging. Een man, die aan een practischen blik voor het werkelijke leven een poëtisch gemoed paarde, vatbaar voor alle indrukken van het schoone, een enthousiast in de beste beteekenis van het woord. Viotta had in Bunge een medestrijder voor het schoonheidsideaal gevonden, een strijder, die na de eerste uitvoering op 26 Januari 1884, welke toen in overeenstemming met het betrekkelijk nog geringe, doch voor dien tijd reeds vrij aanzienlijke ledenaantal, in Amsterdam's deftige concertzaal van Felix Meritis werd gegeven, spontaan op Viotta toetrad en hem toeriep: „Die zaak is gevestigd; ik zal er mijn schouders onder zetten". Hetgeen hij op schitterende wijze heeft gedaan en heeft volgehouden tot zijn dood in Februari 1908. De Wagner-Vereeniging zou zonder de hulp van Bunge nooit zijn geworden, wat zij in al die jaren van haar bestaan is geweest. Als een ware Maecenas heeft Bunge haar ondersteund, zich daarbij steeds op den achtergrond houdend, zich niet inlatend met

de détails der uitvoeringen, maar zich verheugend over elken vooruitgang van het genootschap.

Als een loopend vuur verbreidde zich de mare van het bijzondere, dat op dien heugelijken 26sten Januari 1884 was bereikt. Was dus het pleit terstond gewonnen, nu was de taak om door te zetten en naar een excelsior in den waren zin des woords te blijven streven. Viotta's onverzettelijke wilskracht en doorzettingsvermogen in den dienst van het „Schöne, Wahre, Gute" kwamen hier ten volle in werking. Zijn optreden gedoogde allerminst halfheid. Het ging uit van een streven naar het ideaal met als grondtoon de woorden van Goethe: „In der Kunst is das Allerbeste gerade gut genug". Beginselvastheid was daarbij een eerste vereischte. Geen concessies derhalve. Het voorbeeld van Richard Wagner met zijn stichting van Bayreuth, waar de kunst slechts om haar zelfs wille werd gediend, was als ideaal gesteld.

De mare van iets goeds, iets meer dan goeds, iets buitengewoons zelfs, ging door stad en land en in het najaar reeds was het ledenaantal zóódanig gegroeid, dat naar een andere uitvoeringsgelegenheid moest worden omgezien. De keuze viel op den Stadsschouwburg, den ouden wel te verstaan, de met steen in 1872 ommantelde „houten kast" met haren zeer geroemden resonans. Uiteraard was voor de uitvoeringen op den duur een koor noodig, en reeds bij de tweede uitvoering kon Viotta een ensemble presenteeren in de vertolking van Beethoven's Negende Symphonie en het Voorspel en de Graalscène uit Parsifal. Onze meesterzanger Johan Messchaert zong bij die gelegenheid behalve in het solo-quartet in Beethoven's Negende de partij van Amfortas in het fragment uit Parsifal op de meest indrukwekkende en ontroerende wijze. Hoe Messchaert dat deed, Viotta heeft daarvan in diepste bewondering en vereering getuigd in een monografie over Messchaert, opgenomen in den bundel „Onze hedendaagsche Toonkunstenaars".[127]

Het koor heeft sedertdien een rol van beteekenis vervuld in den opbouw der vereeniging, met name gedurende de

eerste jaren, toen er bijna geen uitvoering voorbijging zonder de medewerking van het koor. Het moeilijke tafereel der Bloemenmeisjes uit Parsifal is in die jaren herhaaldelijk ten gehoore gebracht en de instudeering van dit fragment was steeds met zóóveel zorg en toewijding geschied, dat zoowel de solo-meisjes, die eveneens doorgaans uit Nederlandsche krachten waren gerecruteerd, als de koormeisjes hare partijen geheel uit het hoofd zongen.

Wat Viotta en de Wagner-Vereeniging in die dagen reeds beteekenden, het werd volmondig erkend door kunstenaars en leeken, en teekenend waren bijvoorbeeld de woorden van dr Alphons Diepenbrock in 1891 in een essay,[128] geschreven naar aanleiding van den dood van den Nederlandschen toonkunstenaar Johannes Verhulst, eenmaal de albeheerscher van ons muziekleven en tegelijkertijd een fanatiek anti-Wagneriaan, waarbij Diepenbrock Viotta op een voetstuk plaatste als den man, „die de heerlijkheid van Wagner's kunst in ons land heeft gebracht". Mr C. Th. van Deventer, de bekende staatsman en publicist, een aestheticus van rang en gedurende vele jaren redacteur van „De Gids", schreef in hetzelfde jaar 1891:[129] „Ieder, die een door Viotta geleide uitvoering bijwoont, ontvangt den indruk met een buitengewoon dirigent te doen te hebben. Hem is vooral eigen die energie, die alleen een op eigen kracht steunend zelfvertrouwen geven kan. Energie spreekt uit zijn voorkomen, energie uit zijn veerkrachtige, bezielende wijze van dirigeeren. Wat een kennis, wat een toewijding . . . ! Dat te Amsterdam de tweede acte van Parsifal kon worden ten gehoore gebracht, met niemand minder dan mevrouw Materna, Ernst van Dyck en Carl Hill als solisten, heeft het muzikaal publiek alleen te danken aan Viotta's voor niets terugdeinzenden ijver en onbaatzuchtigheid . . . De leiding was zóó wegsleepend, dat zich een groot gevoel van dankbaarheid van het publiek meester maakte. De opgewondenheid bereikte een hoogte, in een Nederlandsche concert- of schouwburgzaal geheel ongewoon . . ."[130]

Reeds scheen omstreeks 1890 de tijd rijp voor een eerste

uitvoering in de ware verhoudingen, dat wil dus zeggen als dramatische vertooning, toen in den nacht van 19 op 20 Februari 1890 de schouwburg op het Leidscheplein ten prooi der vlammen viel. Juist twaalf dagen te voren had de Wagner-Vereeniging in deze zaal hare eerste uitvoering van het seizoen 1889—'90 gegeven, voor de tweede maal met medewerking van het Concertgebouw-Orkest, dat betrekkelijk kort te voren was opgericht en reeds toen door de energieke leiding van Willem Kes een welverdiende reputatie als voortreffelijk instrumentaal ensemble had verworven.

Ofschoon er stemmen opgingen van hen, die na den brand een verhuizing naar het Concertgebouw bepleitten, kon Viotta onmogelijk afstand doen van het denkbeeld om ook in den vervolge in een schouwburg te blijven; hierbij werden in de eerste plaats motieven van acoustischen aard overwogen, welke verband hielden met den eisch, dat het orkest gelijkvloers of zoo mogelijk nog lager zou zitten, terwijl de andere uitvoerenden, solisten en koor op de estrade of het tooneel zouden plaats nemen. De toen reeds in verval geraakte Parkschouwburg in de Plantage beleefde dagen van opbloei, toen de Wagner-Vereeniging aldaar op 28 Maart 1890 haar intrede deed en vele solisten van aanzien en rang naast het vaste ensemble van koor en orkest luister aan Viotta's uitvoeringen verleenden.

In het hierboven reeds eenige malen aangehaalde opstel over den afgebranden Stadsschouwburg[131] heeft Viotta de werkzaamheden der Wagner-Vereeniging van 1885 tot 1890 in dat theater met een enkel woord herdacht en eraan herinnerd, dat op de plaats, waar vroeger Marie von Marra, Caroline Lehmann, Franz Steger en Carl Formes zich lieten hooren, in de laatste jaren waren verschenen: Amalia Friedrich-Materna, Therese Malten, Fanny Moran-Olden, Pauline Mailhac, Marie Wittich, Ernst van Dyck, Heinrich Gudehus, Carl Hill, Emile Blauwaert en meer andere kunstenaars en kunstenaressen, wier namen genoemd worden, wanneer men de besten opsomt.

Dat er nog voortdurend strijd moest worden geleverd

en er nog enkelen in den lande waren, die de bedoelingen en het streven nog niet volkomen begrepen, kan wel blijken uit een juist in die dagen gevoerde polemiek tusschen Viotta en den bekenden Leidschen hoogleeraar Prof. Dr P. van Geer. De laatste, vurig muziekliefhebber en hartstochtelijk Wagneriaan, had in het bekende tijdschrift *Vragen des Tijds* van Juli 1890 een opstel geschreven onder den titel „Nationale Kunst" en o.a. daarin betoogd, dat kunst alleen kan ontstaan door het genie van den scheppenden kunstenaar, en dat men er nooit in zal slagen haar te bevorderen door het oprichten van vereenigingen en het verleenen van subsidiën, wanneer het heilig vuur ontbreekt. En dan ontwikkelde Prof. van Geer de volgende stellingen van algemeenen aard:

„Door slechte uitvoeringen wordt de kunst niet geïdealiseerd, maar verlaagd — verlaagd tot het peil van den onontwikkelde, die met eenige uiterlijke teekenen genoegen neemt en onvatbaar is om tot de kern der kunst door te dringen".

„De uitvoering, niet in overeenstemming met het gehalte van het werk, zal de hooger ontwikkelden afschrikken, om zulk een verlaging der kunst bij te wonen".

„Hij, wien de ideale zijde van het menschelijk leven ter harte gaat, zal nimmer vrede kunnen hebben met de verlaging der hooge kunst tot het peil van den onontwikkelde. De kunst moet opheffen tot hooger sfeer, niet afdalen door zich te prostitueeren met elementen van lager gehalte. Beter geen kunst, dan misvormde kunst. Evenmin als een verminkte afbeelding een denkbeeld kan geven van een meesterwerk der schilderkunst, kan een gebrekkige uitvoering de waarde van een toonwerk leeren beseffen".

Tot dusver kon Viotta het met den schrijver volkomen eens zijn. Maar nu werd de bedoeling van het opstel „Nationale Kunst" duidelijk: het was een pleidooi tegen de kort te voren opgerichte Vereeniging tot bevordering der Nederlandsche muzikaal-dramatische kunst en vóór de Hoogduitsche Opera te Rotterdam, die in die dagen ongeveer op apegapen lag. De zooeven genoemde vereeni-

ging wilde haar steun uitstrekken tot de in dien tijd in opkomst levende Hollandsche of Nederlandsche Opera, over welke instelling later zal worden gesproken. Viotta kwam in het Maandblad voor Muziek[132] op tegen Prof. van Geer's inconsequentie en bestreed hem daarbij op de meest hoffelijke en zaakkundige wijze zonder zijn tegenstander te grieven en hem toch met zijn eigen wapens — zijn hierboven omschreven stellingen — te verslaan. Is dan, aldus Viotta, hetgeen de Rotterdamsche Opera te genieten geeft iets anders dan misvormde kunst? Viotta kon zich geen enkele voorstelling van die Opera herinneren, ook van vroeger jaren niet, die boven het peil van het middelmatige was. Die van de laatste jaren waren er verre beneden. Hij noemde een door Prof. van Geer geprezen uitvoering van Tristan und Isolde een crimen laesae majestatis, een misdaad tegen de hoogheid van die onvolprezen schepping, een vergrijp, dat de ernstige kunstvriend niet behoorde te vergoelijken, maar dat zoo scherp mogelijk gelaakt verdiende te worden, omdat de met het werk niet vertrouwde toehoorder door een gebrekkige uitvoering ervan een geheel verkeerden indruk van Wagner's kunst verkrijgt. Prof. van Geer had in zijn opstel, ondanks zijn prijzen, erkend, dat het wel wat moeilijk was „zich met de beschikbare krachten tevreden te stellen", terwijl ook het snoeimes op minder bevredigende wijze was gehanteerd. En als slotsom wilde Prof. van Geer het liefst zien, dat de Wagner-Vereeniging de voorstellingen der Rotterdamsche Opera niet stilzwijgend of minachtend zou voorbijgaan en de contributie harer leden moest aanwenden ... tot het subsidieeren der Rotterdamsche Opera! Immers, de Wagner-Vereeniging was volgens hem „van haar doel nog even ver verwijderd als toen zij begon", Tegen de laatste conclusie kwam Viotta met klem op in de volgende bewoordingen: De plannen voor een dramatische voorstelling bestonden reeds in 1889, decoratief was ontworpen, onderhandelingen met kunstenaars gevoerd. Alles zou misschien reeds zijn verwezenlijkt, zoo niet de onverwachte ramp van het afbranden van den Stadsschouwburg het

eenige voor haar doeleinden geschikte tooneel in de hoofdstad, de uitvoering van alle plannen van dien aard voor het oogenblik onmogelijk had gemaakt.

Die daad zou op 19 Mei 1893 echter getoond worden bij de herdenking van het tienjarig bestaan der Wagner-Vereeniging. Ofschoon de nieuwe Stadsschouwburg, die bestemd was om voortaan mede de opvoeringen van de Wagner-Vereeniging binnen zijn muren gastvrijheid te verleenen, nog niet gereed was, durfde men na een succes, dat de zangvereeniging Excelsior, die ook onder leiding stond van Viotta, op 20 April 1893 in Het Paleis voor Volksvlijt behaald had met een vertooning van Fidelio van Beethoven, een dramatische opvoering aldaar aan. De keuze viel op Siegfried, het door Wagner als tweede dag betitelde gedeelte van het Bühnenfestspiel Der Ring des Nibelungen. Het werk was nog nimmer in zijn geheel te Amsterdam ten tooneele gebracht en ook bijna nooit in de voorafgaande uitvoeringen van fragmenten in concertvorm gespeeld. Zelfs de uitvoeringen van Der Ring des Nibelungen door het rondreizende Richard Wagner-theater (zie blz. 167) konden niet als maatstaf gelden, daar ook bij deze de gebruikelijke coupures waren gemaakt.

Voor deze opvoering van Siegfried moesten uiteraard ontzaglijke moeilijkheden worden overwonnen, niet alleen met betrekking tot de vocale medewerkers, die het solisten-ensemble zouden vormen, maar ook van tooneeltechnischen aard. Het tooneel van het Paleis voor Volksvlijt, hoewel niet op moderne wijze gemachineerd, was echter diep genoeg om er met goed gevolg decoratieve effecten op te kunnen verkrijgen. De decoratie-schilder van het Paleis voor Volksvlijt, de heer Jan Maandag, was een man van talent, in staat het eventueel ontbrekende decoratief zelf te vervaardigen. De onderhandelingen met den heer Maandag leidden tot zeer gunstige resultaten. Naar de fotografieën en andere hem voorgelegde teekeningen wist Jan Maandag een decoratief voor de drie aktes samen te stellen, dat door grootschheid van stijl en schoonheid van kleur uitmuntte en, voor zoover het op dit

Twee Nederlandsche Opera-kunstenaars van groot internationaal formaat.

Antoon van Rooy.

Jac. Urlus.

tooneel bereikbaar was, volkomen den door den dichter gewenschten indruk maakte. Ook het vraagstuk van de tooneelveranderingen in het derde bedrijf met de vuurbezwering en den vuurgloed om Brünnhilde's rots kon op gelukkige wijze worden opgelost. De orkestruimte, die anders slechts plaats bood voor zes en veertig musici, moest door het wegnemen van twee rijen stalles worden uitgebouwd, waarbij een gedeelte van den vloer in de zaal moest worden weggezaagd. Men had — een andere moeilijkheid — nauwelijks voldoende beschikking gekregen over de zaal om de noodige repetities te kunnen houden; voor den uitvoeringsavond moest een „specialiteiten-gezelschap", dat contractueel recht op de zaal had, worden uitgekocht. Maar ondanks al deze moeilijkheden, die er waren om te worden overwonnen, werden zij het: de opvoering van Siegfried was een volkomen succes, een gebeurtenis en een nieuwe mijlpaal op het gebied der muzikaal-dramatische kunst in Nederland. Het Concertgebouw-Orkest, dat als operaorkest nog slechts weinig routine had, heeft op dien avond van den 19den Mei zich zóódanig van zijn taak gekweten, dat Viotta den voortreffelijken kunstenaars in een door hem na de artistieke viering van dit tienjarig bestaan der Wagner-Vereeniging in het Maandblad voor Muziek geschreven overzicht[133] een afzonderlijk woord van oprechte hulde heeft gewijd.

De opening van den nieuwen Stadsschouwburg op 1 September 1894, een gebouw, dat tot stand is gekomen door samenwerking van Overheid en burgerij, aangezien de Gemeente Amsterdam zich na den brand van 1890 niet gerechtigd achtte om zelf den bouw van een nieuw theater te ondernemen, maar dit heeft overgelaten aan een door de burgerij in het leven geroepen Stadsschouwburg-Maatschappij, bestuurd door een Raad van Beheer, van welken Henri Viotta ook deel heeft uitgemaakt, nam de Wagner-Vereeniging voor hare tweemaal 's jaars ontworpen opvoeringen haar intrek in het nieuwe gebouw. Viotta had bij den bouw verschillende adviezen gegeven en o.a. geijverd voor een behoorlijke orkestruimte, die zich tot ver

onder het tooneel zou uitstrekken. Een „mystieke afgrond", die weliswaar niet met dien van het Festspielhaus te Bayreuth zou kunnen worden vergeleken, aangezien de verhoudingen van de zaal daar ook anders zijn als hier, maar die toch aanzienlijk beter zou zijn geweest dan hetgeen werd tot stand gebracht, kon niet worden verwezenlijkt. De Amsterdamsche brandweer nl. verzette zich hardnekkig tegen het denkbeeld om de orkestruimte tot onder het tooneel uit te bouwen. Het ijzeren brandscherm, dat het tooneel van de zaal zou scheiden en in een minimum van tijd bij spoedeischende gevallen zou dienen te worden neergelaten, moest op een steenen muur rusten, welke laatste derhalve als permanente afscheiding werd opgetrokken. Zoo moest iedere uitbreiding der orkestruimte in de breedte of in de zaal in plaats van in de diepte worden gevonden, hetgeen zich ten opzichte van de acoustiek heeft gewroken, in het bijzonder in de latere werken van Wagner en van vele hedendaagsche componisten, die wat de orkestbezetting aangaat, allengs bovenmatig in hun eischen zijn geworden.

Met dat al werd op 23 November 1894 de eerste volledige uitvoering van Die Walküre in ons land gegeven, de inzet van een groote reeks van opvoeringen van bijna alle groote werken van Richard Wagner, vertooningen, die zonder tegenspraak met den naam van model-voorstellingen mochten worden gequalificeerd. De aanwas van het ledental was reeds spoedig dermate groot, dat na de eerste volledige opvoering van Die Meistersinger von Nürnberg op 17 Januari 1896 de volgende voorstellingen telkens in dubbelen getale moesten worden gegeven. De achtereenvolgende premières waren Tristan und Isolde op 8 Mei 1896, Götterdämmerung op 15 Mei 1897, Das Rheingold op 11 Februari 1899, Lohengrin op 22 Mei 1901, Parsifal op 20 Juni 1905 en Tannhäuser op 22 Mei 1913, den gedenkdag, dat Richard Wagner honderd jaar geleden werd geboren. Met uitzondering van de vier uitvoeringen van het seizoen 1897—'98, toen Viotta wegens een ernstige ziekte gedwongen was al zijn werkzaamheden te staken en zijn taak

hier tijdelijk werd waargenomen door onzen te Darmstadt werkzamen landgenoot Willem de Haan, hebben alle opvoeringen der Wagner-Vereeniging tot en met Juni 1919 onder Viotta's leiding plaats gehad. Het waren tot dat tijdstip in totaal vier en negentig opvoeringen van Wagner's oeuvre, waarbij nog gevoegd drie vertooningen, als buitengewone uitvoeringen, één in Februari 1912 van Königskinder van Engelbert Humperdinck, een der bekende Duitsche toondichters uit de school van Bayreuth, en twee achtereenvolgens in Januari 1913 en in Februari 1914 van Salome van Richard Strauss. Voor de uitvoering van laatstgenoemd werk, dat exorbitant sterke bezetting van het orkest vereischt, moest een gedeelte van de stalles bij de orkestruimte worden bijgetrokken.

Een leger van solisten, gerecruteerd uit „allen Herren Länder", waarbij herhaaldelijk ook vele landgenooten, onder wie hier de namen van Antoon van Rooy (Wotan, Der Wanderer, Hans Sachs, Kurwenal) en Jac. Urlus (Siegmund, Siegfried, Tristan, Walther von Stolzing, Tannhäuser, Parsifal, Herodes) inzonderheid naar voren behooren te worden gebracht, vormen de velen, die aan de opvoeringen mede een groot cachet hebben gegeven. Hier worden uit de vele honderden eenige namen vermeld van die talrijken, die daarbij — sommigen zelfs geregeld — op de planken van den Amsterdamschen Stadsschouwburg gedurende het tijdperk 1894—1919 als Viotta's belangrijke vocale medewerkers zijn verschenen: de zangeressen Gisela Staudigl, Milka Ternina, Marie Wittich, Rosa Sucher, Luise Reuss-Belce, Olive Fremstad, Ellen Gulbranson, Josephine Reinl, Charlotte Huhn, Thila Plaichinger, Minnie Nast, Felia Litvinne, Margarethe Preuse-Matzenauer, Irma Koboth, Frida Hempel, Marie Brema, Martha Leffler-Burckard, Elsa Hensel-Schweitzer, Maude Fay, Zdenka Mottl-Fassbender, Madame Charles Cahier, Luise Willer, Eva Plaschke-von der Osten, Bertha Morena en de zangers Sebastian Hofmüller, Carl Perron, Max Alvary, Carl Nebe, Franz Betz, Alois Burgstaller, Johannes Elmblad, Julius Lieban, Heinrich Vogl, Ernst

Krauss, Fritz Friedrichs, Ejnar Forchhammer, Demeter Popovici, Wilhelm Grüning, Fritz Feinhals, Ernst van Dyck, Dr Alfred von Bary, Dr Otto Briesemeister, Paul Bender, Hermann Schramm, Heinrich Hensel, Heinrich Knote, Paul Knüpfer, Hermann Weil, Walther Kirchhoff, Walter Soomer, Fr. Brodersen, Heinrich Schlusnus, Richard Mayr, waarlijk, j'en passe et des meilleurs!

Daarenboven werkte geregeld een koor van dilettanten mede, dat zich ver verhief boven hetgeen doorgaans van een opera-koor kon worden verwacht. De vertooningen van Lohengrin, Tannhäuser, Die Meistersinger von Nürnberg en Parsifal, werken, die extra-zware eischen aan het koor stellen, hebben dat ontegenzeggelijk ten volle bewezen. Na de opvoering van Lohengrin in Mei 1904 schreef Lodewijk van Deyssel[134] o.a. „Een voorstelling door de Wagner-Vereeniging van Lohengrin behoort tot de beste kunst, die men tegenwoordig vindt. Daar is de schoone muziek, daar is het zeer goede orchest, daar zijn enkele goede solo-stemmen, daar is het goed geschoolde koor, dat als figuranten ook beter acteert dan men meestal ziet, daar zijn de serieuze costumes . . ."

De Parsifal-vertooningen van 1905 en volgende jaren werden gegeven met een ensemble, dat met uitzondering van de belangrijke buitenlandsche solisten in de hoofdrollen, bijna geheel uit Nederlanders was samengesteld. De indruk, dien de bloemenmeisjes onder aanvoering van een sextet solisten Lucie Coenen, Marie Haagmans, Johanna van Linden van den Heuvell (de bekende latere Tilia Hill), Fredy Groneman, Dagmar Lund en Leonie Viotta-Wilson op die eerste avonden en ook bij de latere herhalingen hebben gemaakt, is bij alle toehoorders onvergetelijk gebleven.

Deze eerste Parsifal-opvoeringen hadden bovendien aanleiding gegeven tot een onverkwikkelijken pennestrijd, in die dagen vooral ondernomen door de Bayreuther Festspiel-Verwaltung en die was gericht tot het bestuur van de Wagner-Vereeniging. Bayreuth stelde zich op het standpunt, dat Richard Wagner Parsifal uitsluitend had bestemd voor opvoeringen in het Festspielhaus aldaar

en dat elke vertooning elders heiligschennis beteekende. Men gebruikte ten aanzien van de Amsterdamsche opvoeringen dikke woorden zooals „graalsroof" en „Erwerbsgier", woorden, die hier volkomen misplaatst waren. Want nimmer had het in de bedoeling van de Wagner-Vereeniging gelegen om uit winstbejag opvoeringen van Richard Wagner's drama's te organiseeren. De ideëele opzet der Amsterdamsche Wagner-opvoeringen werd in het protest der Bayreuther Festspiel-Verwaltung algeheel miskend. Een zwakke stêe in de gestie van Bayreuth was ongetwijfeld het naar voren brengen van het element „concurrentievrees", hetgeen vooral duidelijk werd, toen mevrouw Cosima Wagner in een antwoord aan den tenor Ejnar Forchhammer, die in een brochure het standpunt van de Wagner-Vereeniging had verdedigd en die daarbij inzonderheid had gewezen op het van groote piëteit voor 's meesters kunstwerk getuigende verleden der vereeniging, zich tegen de uitvoeringen der Wagner-Vereeniging verklaarde, omdat deze naar haar oordeel „das Werk von Bayreuth *hemmen*". En dat is toch zeker wel in de laatste plaats de bedoeling van de Wagner-Vereeniging geweest.

Kortom, er werd onder aanvoering van Bayreuth een protest-beweging georganiseerd, dirigenten werden gemobiliseerd, en men kon gedurende eenige maanden, aan den 20sten Juni 1905 voorafgaande, bijna geen Duitsche courant of tijdschrift ter hand nemen of de a.s. Parsifalvertooningen werden er als een „cause célèbre" in behandeld.

Men had te Bayreuth nog geprobeerd de Amsterdamsche opvoeringen te torpedeeren door te bewerken, dat aan artisten, verbonden aan een of ander Duitsch hoftheater, verboden werd om aan de opvoeringen te Amsterdam deel te nemen. Dit verbod strekte zich echter niet uit tot de Duitsche stedelijke theaters, zoodat Ejnar Forchhammer (Parsifal), Richard Breitenfeld (Amfortas) en Joachim Kromer (Klingsor), onderscheidenlijk deel uitmakend van de ensembles te Frankfort a. d. Main en Mannheim zonder bezwaren konden optreden. Gurne-

manz was de Amerikaan Robert Blass, die de partij vroeger te Bayreuth en ook te New-York had gezongen. De vermaarde Russische zangeres Felia Litvinne was Kundry. De rol van Titurel was toevertrouwd aan den Zweedschen bas Emil Holm. De overigen waren, gelijk reeds is gezegd, allen Nederlanders. Tot op den avond van de eerste opvoering waren de namen der solisten geheim gebleven. De leden, die gewoon waren de programma's eenigen tijd te voren thuis bezorgd te krijgen, ontvingen nu alleen de aankondiging en alle verdere bijzonderheden zonder vermelding der namen van de solisten. Eerst aan de ingangen van den schouwburg werd men dienaangaande ingelicht.

De eenige, die tijdens deze fanatieke campagne zweeg en onvermoeid aan de voorbereiding arbeidde, was Viotta en met hem zijn geestverwanten. Na de opvoering heeft Viotta in een opstel in het tijdschrift Caecilia, onder het motto „quand on agit on ne s'explique pas" zijn goed recht ten deze bepleit en het standpunt der Wagner-Vereeniging met warmte verdedigd. Reeds het volgend jaar hoorde men niet meer van protesten en toen op 1 Januari 1914 Parsifal gemeengoed voor alle openbare theaters was geworden, hebben vele van dezelfde Duitsche dirigenten, die in 1905 protesteerden onder de vlag dat Parsifal uitsluitend voor een opvoering te Bayreuth bestemd moest blijven, hun beginsel verlaten en voortaan ook Parsifal in hun repertoire opgenomen.

Voor de opvoeringen van Tannhäuser in 1913, aan welke een groot ballet heeft medegewerkt, werd voor de eerste maal in Nederland de zoogenaamde „Pariser Bearbeitung" gevolgd, welke door Richard Wagner sedert 1861 na de berucht of vermaard geworden eerste opvoering in de Groote Opera te Parijs als de authentieke was voorgeschreven. Het groote tafereel in den Venusberg, een bacchanaal van ongewone afmetingen, onderlijnd door muziek, in welke de chromatiek van Tristan und Isolde, dat kort na 1861 werd voltooid, duidelijk was te onderkennen, maakte een bijna onbeschrijfelijk grandiozen indruk en ik durf verklaren, dat ik van dit geheele eerste bedrijf met

den grooten jachtstoet aan het slot slechts éénmaal later een zóó buitengewoon meesleepende emotie heb ondervonden en wel tijdens een opvoering op 17 Augustus 1931 in het Festspielhaus te Bayreuth onder leiding van Maestro Arturo Toscanini.

In 1911 achtte de Wagner-Vereeniging den tijd gekomen haar vleugels uit te breiden en het oogenblik rijp om gevolg te geven aan hetgeen bij de oprichting der vereeniging als mede-einddoel bij de oprichters had voor oogen gezweefd: de opvoering ook van andere meesterwerken, die konden worden geacht in aanmerking te komen om in speciaal met de grootst mogelijke zorg voorbereide opvoeringen voor het voetlicht te worden gebracht. In een rondschrijven, tot de leden gericht, tevens bedoeld als opwekking om deel te nemen aan deze nieuwe poging op het ruime gebied der muzikaal-dramatische kunst werden als werken, die bijzonder de aandacht verdienden, genoemd: Königskinder van Engelbert Humperdinck, Pelléas et Mélisande van Claude Debussy, Der Barbier von Bagdad van Peter Cornelius, Don Juan van Mozart en Benvenuto Cellini van Hector Berlioz.

Het resultaat was, gelijk reeds werd gemeld, een buitengewone voorstelling op 9 Februari 1912 van Königskinder, een sprookjesopera, weliswaar niet zoo aantrekkelijk als het eenige jaren te voren veel gespeelde en hoogelijk gewaardeerde „Hänsel und Gretel" van denzelfden componist, nochtans echter een werk van voortreffelijke muzikale kwaliteiten. Het heeft dan ook hier denzelfden bijval gevonden, die het in alle muzikale centra der wereld deelachtig werd. De beide Salome-opvoeringen in 1913 en 1914 waren schitterende manifestaties voor de kunst van Richard Strauss, zeker niet het minst door de creaties van de titel-rol, onderscheidenlijk de Finsche zangeres Aino Ackté en de Amerikaansche kunstenares Edyth Walker, terwijl de rol van Herodes respectievelijk door Jac. Urlus en Ejnar Forchhammer werd vervuld. Deze buitengewone supplementaire vertooningen werden echter door de bijzondere tijdsomstandigheden, ontstaan door de

gebeurtenissen van Augustus 1914, voorloopig gestaakt.

Bij alle opvoeringen speelde uiteraard de ensceneering en de regie een niet minder gewichtige rol. Ook ten deze heeft het geluk Viotta en zijn medebestuurders onafgebroken gediend. Als regisseurs in den loop der jaren verdienden inzonderheid vermelding Emil Valdek, die van 1897 — 1911 en daarna de vermaarde Anton von Fuchs, een dergenen, die in 1882 te Bayreuth aan de eerste voorstellingen van Parsifal hadden medegewerkt. De mise-en-scène, een der groote problemen van elke opera-vertooning en bij de ingewikkelde samenstelling van Wagner's oeuvre steeds grooter eischen stellend, werd op de meest gelukkige wijze opgelost door de krachtdadige medewerking van den heer Julius C. Bunge, den zoon van den hierboven vermelden mede-stichter der vereeniging. Men zou ten aanzien van enkele decors, van welke het meerendeel uit Weenen afkomstig was, in appreciatie omtrent hunne schoonheid kunnen verschillen en misschien liever hebben gezien, dat onze eigen beeldende kunstenaars ten deze hun medewerking hadden verleend, dit neemt evenwel niet weg, dat over het algemeen ook hier een niveau werd bereikt, hetgeen tot dusver te onzent nog niet was geschied. Op het gebied der verlichtingstechniek heeft de heer Bunge Jr, in samenwerking met den „Maschinenmeister" Ludwig Müller uit Darmstadt, eens ook de rechterhand van den vermaarden Friedrich Kranich, een der technische voormannen bij de Bayreuther opvoeringen, in den eenigszins gecompliceerden Stadsschouwburg herhaaldelijk wonderen verricht. Bij de costumeering van Lohengrin en enkele gedeelten van Der Ring des Nibelungen heeft Antoon Molkenboer, wiens naam op het gebied van ontwerpen bij groote vertooningen, maskerades, enz. een goeden klank had, ook hier voortreffelijken arbeid geleverd.

Zoo is de Wagner-Vereeniging onder Henri Viotta's leiding voortdurend gegroeid. Het ledental wies met de jaren. Er was geregeld een wachtlijst van hen, die tot het lidmaatschap wenschten te worden toegelaten, maar ten gevolge van de beperkte plaatsruimte in de zaal niet kon-

Parsifal

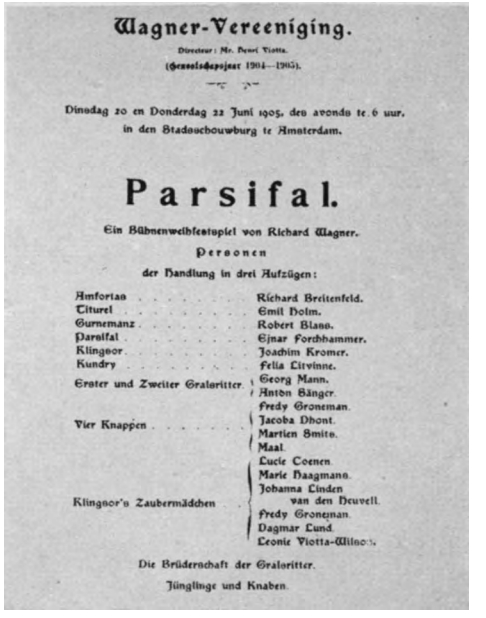
Ein Bühnenweihfestspiel von Richard Wagner.

PERSONEN
der Handlung in drei Aufzügen:

Amfortas
Titurel
Gurnemanz
Parsifal
Klingsor
Kundry
Erster und Zweiter Gralsritter
Vier Knappen
Klingsor's Zaubermädchen: sechs Einzel-Sängerinnen, Sopran und Alt in zwei Chören.
Die Brüderschaft der Gralsritter
Jünglinge und Knaben.

Ort der Handlung:

Auf den Gebirgen und in der Burg der Gralsritter „Montsalvat", gelegen im Charakter der Nördlichen Gebirge des gothischen Spaniens. — Sodann: Klingsor's Zauberschloss, am Südabhange desselben Gebirges, dem Arabischen Spanien zugewandt anzunehmen.



Wagner-Vereeniging.

Directeur: Mr. Henri Viotta.
(Seizoenschepsjaar 1904—1905).

Dinsdag 20 en Donderdag 22 Juni 1905, des avonds te 6 uur,
in den Stadsschouwburg te Amsterdam.

Parsifal.

Ein Bühnenweihfestspiel von Richard Wagner.

Personen
der Handlung in drei Aufzügen:

Amfortas	Richard Breitenfeld.
Titurel	Emil Holm.
Gurnemanz	Robert Blanc.
Parsifal	Einar Forchhammer.
Klingsor	Joachim Kromer.
Kundry	Felia Litvinne.
Erster und Zweiter Gralsritter	Georg Mann. Anton Sänger.
Vier Knappen	Fredy Groneman. Jacoba Dhont. Martien Smits. Maal.
Klingsor's Zaubermädchen	Lucie Coenen. Marie Haagmans. Johanna Linden van den Heuvell. Fredy Groneman. Dagmar Lund. Leonie Viotta-Wilmos.

Die Brüderschaft der Gralsritter.
Jünglinge und Knaben.

Programma van de eerste opvoeringen in Nederland van Parsifal op 20 en 22 Juni 1905.

den worden aangenomen. Bij het zilveren jubileum der Wagner-Vereeniging in 1908 heeft Hugo Nolthenius, met Henri Viotta een der oudste Wagnerianen in ons land, in het Weekblad voor Muziek het volgende geschreven:[135] „Viotta kreeg een grooten aanhang en het geluk heeft hem buitengewoon gediend. Hij is „in de mode gekomen". Het is „chic" geworden lid van de Wagner-Vereeniging te zijn. Daardoor konden hooge prijzen gevraagd worden, daardoor konden althans voor een deel de ontzaglijk hooge kosten der opvoeringen worden goed gemaakt. Viotta werd door een en ander in staat gesteld opvoeringen te geven, die als zoodanig een zeer strenge kritiek konden doorstaan. Zij hadden met weinig of geen verandering op het tooneel van Bayreuth zelf kunnen worden overgeplant. Viotta zelf zou zeker als dirigent aldaar volkomen op zijn plaats zijn geweest.

„De Wagner-Vereeniging heeft groote dingen gedaan, en heeft veel tot stand gebracht, ze heeft offers gebracht aan Apollo, zooals ons landje er maar heel weinig heeft aanschouwd, ze heeft zeer velen een edel genot geschonken, ze heeft het artistieke peil van allen, die aan de opvoeringen medewerkten, verhoogd, ze heeft zeer velen in al die jaren de gelegenheid geopend te leeren kennen wie en wat Wagner is, en zich te verschaffen een schat voor heel een leven, een niet verdrogende bron van hooger levensgeluk.

„De kunst van Wagner reikt hoog boven de enkele toonkunst uit, ze kan den mensch aan zich openbaren, ze kan hem beter maken, vervormen, leiden tot daden van onbaatzuchtigheid veel meer, veel gauwer dan elke andere kunst, die als schoonheidsdienst haar goede gevolgen ongetwijfeld niet behoeft te missen, m.a.w. de ethische beteekenis van Wagner's kunst reikt verder dan van die van anderen. Ook tot ontwikkelen van het *ethische* gehalte der kunstbeoefenaars in ons land heeft Viotta dus gearbeid".

Toen Henri Viotta op 29 Juni 1919 kort na de afsluiting van zijn zeventigste levensjaar na een opvoering van Parsifal den dirigeerstok voor goed neer legde, kon hij met

voldoening op dien langdurigen levensarbeid terug zien. Hij aanvaardde geen huldiging in het openbaar — bij de Wagner-Vereeniging was het nimmer gebruikelijk, dat na een bedrijf of na afloop der vertooning het doek vaneen ging, zoodat noch zangers noch dirigent eenig applaus van erkentelijke toehoorders in de zaal in ontvangst mochten nemen — maar hij ging heen met het bewustzijn zijn plicht tegenover de Kunst ten volle te hebben verricht.

De Wagner-Vereeniging sloot een tijdperk van luisterrijke daden en van grooten roem af; de dramatisch-muzikale kunst was op de meest glorieuze wijze gediend. De vereeniging heeft een tijd lang niet verder gearbeid; zij werd echter drie jaar later tot nieuw leven gewekt en heeft sedert 1923 als herboren Wagnervereeniging — men lette op de gewijzigde spelling — met den heer Julius C. Bunge als voorzitter nieuwe en zeker niet minder belangrijke dingen, den naam, dien zij had te handhaven, waardig, verricht.

Over die handelingen zal in het volgende hoofdstuk een en ander worden medegedeeld.

Kan de oprichting van de Wagner-Vereeniging in 1883 mede worden gerekend tot de groote daden, die men gemeenlijk onder den verzamelnaam „De Beweging van '80" pleegt te rangschikken, zoo valt er in ongeveer hetzelfde tijdperk melding te maken van eenige belangrijke gebeurtenissen, juist op het uitgebreide gebied der Opera, welke in het historisch verband zeker de aandacht verdienen. In het bijzonder is het de Hollandsche Opera geweest, die in 1886 plotseling uit het niet is opgedoken en de promotor werd van het Nederlandsch als idioom bij muzikaal-dramatische vertooningen. Het is de heer Johannes George de Groot geweest, aan wien de eer toekomt van het initiatief daartoe te hebben genomen.

In 1883 bij gelegenheid van de groote koloniale tentoonstelling te Amsterdam werd ter plaatse, waar voorheen de Parkzaal stond, een nieuwe groote schouwburg gebouwd, die den naam van Parkschouwburg verkreeg. Een mooi

theater was het zeker niet; evenmin een gezellig theater, dat anders hetgeen er aan schoonheid ontbrak door comfort als anderszins had kunnen aanvullen. Er was een soort van promenoir of couloir achter de loges, die een eenigszins Oostersch cachet had, doch al evenmin in staat was om bezoekers te trekken. In de openingsperiode van dezen schouwburg, in den tentoonstellingstijd, toen een buitenlandsch consortium het theater exploiteerde, toen aldaar balletten werden opgevoerd en een goed orkest speelde, waaraan als dirigenten verbonden waren niemand minder dan Willem Kes, de vormer van het latere Concertgebouworkest, en de begaafde Gottfried Mann, ging het nog, doch kort nadien werd het reeds misère. Niemand kon er in slagen bezoekers in grooten getale daarheen te leiden. Achtereenvolgens verschenen een café-chantant-ensemble, dan weer de Fransche opera als verlengstuk van de Haagsche, dan weer een Hollandsche comedie, doch niets wilde er lukken. Het werd nogmaals geprobeerd door een Maatschappij tot exploitatie der Fransche opera en andere schouwburgen onder directie van A. Voitus van Hamme, die met de Koninklijke Fransche Opera te 's-Gravenhage doorgaans goede ervaringen had opgedaan, doch ook deze onderneming bracht het niet ver. Een faillissement volgde met executie van het gebouw en den inventaris. Er kwam een nieuwe vennootschap, de Amsterdamsche Parkschouwburg, die als huurder vond mr F. A. van Hall te Utrecht. Deze stelde den heer J. G. de Groot aan als waarnemer van zijn belangen. De Groot was van het begin van den Parkschouwburg als onder-directeur aan het theater verbonden en had te voren — van 1867 af — ervaring opgedaan op het gebied van schouwburgexploitatie in de hoofdstad. Ofschoon hij in zijn jeugd bestemd was om als leeraar in de gymnastiek carrière te maken, heeft hij een liefde voor het tooneel niet kunnen onderdrukken en zoodoende sedert zijn dertigste levensjaar — hij was op 11 Juni 1837 te Rotterdam geboren — de tooneelkunst, ook als uitvoerend artist gediend. De rol van Gaspard in Planquette's operette De Klokken van Corneville behoorde tot zijn bekende partijen.

De Groot kwam toen — in 1886 — op het denkbeeld nu het met de Fransche Opera was misgeloopen en ook een Duitsch ensemble weinig kans van slagen had gemaakt, het met een Hollandsch gezelschap te probeeren, dat aanvankelijk als operette-gezelschap was bedoeld in zijn campagne op 15 Mei 1886. Doch de gedachte aan een echte Hollandsche Opera liet hem niet los en zoo verscheen hij op Zaterdag 16 October 1886 met een reeks kunstenaars voor het voetlicht in een vertooning van Faust van Gounod, een eerste uitvoering van het beroemd geworden populaire werk in een Nederlandsche vertaling. De rolverdeeling was als volgt: Margaretha Louise Kiehl; Siebel Marguérite Jahn; Martha Marie Verwoert, Faust Jos. van Os; Mefistofeles Henri Albers; Valentijn Jos. M. Orelio; Wagner Th. Leeuwendal. S. J. H. de la Fuente dirigeerde. De Groot was zelf regisseur. Orelio vertelt een en ander van deze première, die voor een uitverkochten Parkschouwburg — op den promenoir stond men „acht dik" — werd gegeven, in zijn in 1916 verschenen gedenkschriften.[136]

Men mag dezen datum als dien van het réveil van het zangspel in de Nederlandsche taal beschouwen. Faust in het Nederlandsch is een enorm succes geworden. Acht en veertig voorstellingen in dat eerste seizoen en altijd een uitverkochte zaal.

Met geestdrift is De Groot zijn arbeid als opera-directeur begonnen; hij heeft dezen in den Parkschouwburg gedurende een tijdperk van acht jaren van 1886 tot 1894 kunnen volhouden en de instelling populair gemaakt. Wat meer zegt; hij heeft een Nederlandsch opera-personeel gevormd. Vele zangers en zangeressen hebben hun succes in latere jaren te danken gehad aan de omstandigheid, dat zij bij De Groot hun eerste schreden mochten zetten op de moeilijke loopbaan van den opera-artist of door De Groot „ontdekt" waren. De Groot beschikte over een niet te versmaden flair bij de keuze zijner kunstenaars. Orelio, die onder leiding van Wilhelmina Gips de zangkunst had bestudeerd, nadat hij aanvankelijk bestemd was om een carrière als onderwijzer te maken, heeft bij De Groot's

gezelschap als opera-zanger gedebuteerd. Zoo ook Cateau Sewing, de latere mevrouw Engelen-Sewing. Ook Jac. Urlus zou aanvankelijk voor de eerste maal in den Parkschouwburg zijn opgetreden, ware het niet, dat juist in die dagen veranderingen in het opera-bedrijf op til waren. Uit het land der Vlamingen heeft De Groot verschillende goede krachten geworven. Een der voortreffelijke aanwinsten is zeker Désiré Pauwels geweest, die na zijn komst naar Nederland Amsterdam bijna onafgebroken trouw is gebleven en met uitzondering van eenige korte tusschenpoozen er tot zijn dood in 1942 woonachtig was. Hij heeft op een belangrijke opera-carrière, niet alleen als zanger van ongewoon talent, doch ook later als opera-directeur en als organisator van opera-voorstellingen kunnen bogen. Pauwels beschikte over een malsch, warm getimbreerd tenor-geluid, dat speciaal voor het Fransche repertoire met zijn zoetvloeiende melismen als aangewezen was. Doch ook als vertolker van Rienzi, Lohengrin en Tannhäuser heeft hij grooten naam mogen verwerven. Henri Albers, die later aan de Monnaie te Brussel en aan de Opéra-Comique te Parijs een belangrijk emplooi heeft vervuld, alterneerde in den eersten tijd van De Groot's gezelschap met Orelio, die ongetwijfeld een der schitterendste baritons van ons operatooneel kon worden genoemd. Beiden, Albers en Orelio waren even groote „trekkers" bij de massa. Bekend en historisch is het feit, dat toen een leeraar op school aan een jongen vroeg, wie Willem Tell was, hij met zekere slagvaardigheid ten antwoord kreeg: Orelio meneer! Van de zangeressen, die aan het gezelschap verbonden waren, mogen hier worden genoemd Clemence Dirckx-van de Weghe, Cateau Engelen-Sewing, wier debuut op 9 April 1890 is geweest de rol van Maritana in Don Cesar de Bazan van Massenet, de dames Albers-Jahn, Orelio-van Zandt, voorts een Nederlandsche zangeres, die onder den exotischen schuilnaam van Meath Piazza is opgetreden, Cornelie van Zanten, die na een langdurig verblijf in het buitenland de voorkeur gaf wederom in het vaderland werkzaam te zijn, Louise Culp-Kiehl, Martha van Ophemert-Schwenc-

ke, enz.. Onder de zangers verdient nog vermelding Johan Schmier. Het koor was behoorlijk samengesteld en het orkest, in den aanvang wel heel klein, werd gaandeweg uitgebreid. Aanvankelijk berustte de muzikale leiding bij den heer S. J. H. de la Fuente, een landgenoot, die ook reeds met succes aan verschillende buitenlandsche theaters was verbonden geweest en over een groote routine beschikte. In het najaar van 1888 is De la Fuente plotseling weer naar den vreemde vertrokken. De Groot was op dat moment radeloos, — Orelio vertelt het in zijn gedenkschriften — doch de laatste schafte raad door de aanbeveling van Cornelis van der Linden, muziekdirecteur te Dordrecht, een kunstenaar, onder wiens leiding Orelio vroeger herhaaldelijk had gezongen. Van der Linden stond bekend als een kunstenaar van talent, een man, die vol geestdrift blaakte voor het werk, dat hij ondernam, en die ofschoon hij eerst op bijna vijftigjarigen leeftijd — hij is op 24 Augustus 1839 te Dordrecht geboren — uit de provinciale stad aan de Merwede naar de hoofdstad met haar woelig leven verhuisde, zich in staat achtte om desnoods bergen te verzetten. Daarenboven bezat hij een onverwoestbaar optimisme, ook al een onmisbare factor in het menigmaal teleurstelling brengende opera-bedrijf. Als musicus bezat hij veel vakkennis; hij behoorde tot de oprichters in 1875 der Nederlandsche Toonkunstenaars Vereeniging, welker correspondent hij te Dordrecht was. Als dirigent beschikte hij over de vereischte slagvaardigheid, ofschoon zijn dirigeertalent wel eens aan kritiek onderhevig is geweest. Buitengewoon scherp is bijvoorbeeld het oordeel geweest van mr C. Th. van Deventer (zie blz. 180), eveneens Dordtenaar van geboorte, die op 7 November 1894, toen Van der Linden juist kort te voren het leiderschap van de Nederlandsche Opera in den Stadsschouwburg had ondernomen, het navolgende schreef:[137] Van der Linden schijnt mij toe nog altijd de onbeduidende kwast van vroeger te zijn. Zijn manier van dirigeeren is dezelfde als ruim twintig jaren her, toen hij de onderwijzers-zangvereeniging te Dordt leidde: lawaaiig maar leeg, en, niettegenstaande

zijn gemolenwiek, zonder energie, zonder rhythmus. Hij heeft koor en orchest niet in zijn macht en moet telkens op den lessenaar tikken om de maatbeweging te verduidelijken. Neen, dan is onze andere stadgenoot, Kes, een andere man! Het is bewonderenswaardig wat *die* met zijn orchest doet! De toon is zoo nobel, de uitvoering tot in de kleinste puntjes zoo geacheveerd, het geheel zoo door en door beschaafd en artistiek, dat zijn orchest maar mijn smaak, het orchest van Bayreuth (en dat is volmaakt!) zeer nabij komt. Buiten kijf stel ik zijn orchest boven het Scheveningsche — dit was toen de Berlijnsche Philharmonie — en daar dit zeker niet minder goed is samengesteld, komt de eer van dien triumf enkel en alleen Kes toe . . ."

Hoe het echter zij, Van der Linden werd alras in de hoofdstad een populaire figuur, een man, die met onderscheiding werd genoemd. Dat bleek ook vooral uit den levendigen bijval, die twee zijner opera's is ten deel gevallen, t.w. Catharina en Lambert en bovenal de groote opera Leiden Ontzet, in welke, op den tekst van E. van der Ven een episode uit onze vaderlandsche geschiedenis werd behandeld. Zonder dat beide kunstenaars het op het oogenblik, dat zij hun arbeid ondernamen, wisten, was hetzelfde onderwerp reeds vroeger stof geweest voor een libretto en compositie eener Fransche Opera, Le Siège de Leyde 1574, van Hippolyte Lucas met de muziek van Vogel, welke in Maart 1847 voor het eerst te 's-Gravenhage werd opgevoerd (zie blz. 162). Van der Linden's opera beleefde hare première op 1 April 1893 in de Parkschouwburg; zij was een groot succes voor den componist en den schrijver van het libretto en niet minder voor de vertolksters, onder wie bovenal Orelio heeft uitgeblonken. Intusschen — en dit moet men den heer De Groot eveneens ter eere nazeggen — is deze niet de eenige daad geweest ten behoeve van de scheppingen van eigen bodem. Albrecht Beiling, eveneens een geschiedkundige romantische opera, tekst van M. A. Caspers, compositie van Henri F. Robert Brandts Buys, Brinio van S. van Milligen, gecomponeerd op een tekst van Fiore della Neve, De Bloem van IJsland, tekst van

J. D. C. van Dokkum, muziek van M. H. van 't Kruys en in het bijzonder Floris V, een groote opera in vijf bedrijven, tekst van Marie Boddaert, muziek van den nestor onzer toondichters, in die dagen Richard Hol, verschenen achtereenvolgens in den Parkschouwburg ten tooneele. De eerste opvoering van Floris V op 9 April 1892 werd door den gevierden meester Richard Hol zelf gedirigeerd. Hol was ook een dergenen, die in die jaren voortdurend als propagandist voor onze muzikaal-dramatische kunst is opgetreden. (zie blz. 182)

Een merkwaardige beschouwing over Brinio van S. van Milligen op den tekst van Fiore della Neve en zijn première te Amsterdam op Zaterdag 20 April 1889 kan men vinden in een boek van niemand minder dan van Bernard Shaw.[138]

Shaw vulde in die jaren het Londensche blad The Star met muziekkronieken, welke hij schreef onder den schuilnaam van Corno di Basetto. Op 20 April 1889 stond hij voor de keuze een première te Londen bij te wonen van de opera Doris van zijn landgenoot Alfred Cellier of naar Amsterdam te reizen om kennis te maken met Brinio. Hij koos de laatste uit de overweging, dat er te Londen sedert eenigen tijd veel belangstelling bestond voor Nederlandsche kunst.

Wij allen weten, aldus Shaw, dat Nederland voorheen schilders als Rembrandt en Jan Steen heeft voortgebracht, gelijk toondichters als Sweelinck en Orlandus Lassus. Deze glorie is echter voorbij, totdat thans weer groote landschaps- en zeeschilders zijn opgestaan. En waarom zouden er, nu er zooveel groote schilders zijn ook niet groote componisten zijn opgestaan? Zijn er wellicht Nederlanders, die ten opzichte der muziek hetzelfde beteekenen als Jacob Maris, zijn broeder Matthijs, Mesdag, Weissenbruch, Neuhuys, Bosboom en anderen? Shaw merkte op, dat er over Peter Benoit was gesproken en dat kort te voren diens Lucifer in Albert Hall werd ten gehoore gebracht, maar dat, Shaw zegt het ondeugend, daarin geen oorspronkelijke maat was. Niettemin was hij van oordeel, dat een nieuwe opera met een nationaal onderwerp te Amsterdam niet mocht worden verwaarloosd.

Directeuren en „sterren" van De Nederlandsche Opera
(1886—1903).

J. G. de Groot
C. van der Linden

Jos. M. Orelio
C. Engelen-Sewing
Désiré Pauwels

Shaw's oordeel over libretto en muziek is over het algemeen vriendelijk, zonder dat er evenwel van geestdrift sprake is. Uitvoerig beschrijft Shaw het libretto, dat aanleuningen heeft aan Willem Tell, Hamlet en andere bekende tooneelfiguren. Zijn onbekendheid met de Nederlandsche taal brengt hem een enkele maal in moeilijkheden, ofschoon hij de draad van het dramatische gegeven, dat hij minder acht dan een middelmatig melodrama van het Drury Lane Theatre te Londen, niet loslaat. Vervolgens geeft Shaw een vermakelijke beschrijving van de ontvangst van het kunstwerk en van de huldiging van den componist, die zelf dirigeerde, door de vertolkers en het publiek en van de vele speeches op het tooneel, van de activiteit van den directeur De Groot, wiens naam echter niet wordt genoemd, doch wiens toespraak in een zeer geestigen climax wordt beschreven als een rede, in welke werd gesproken „about the Amsterdam public, about the Netherlands public, about the public of the whole universe, about the triumphant establishment of a great national school of opera, about the inspiration of della Neve, the genius of van Milligen, and heaven knows what not". Tot tweemaal toe werd deze speech herhaald.

Van Milligen's muziek vond Shaw forsch en doorwrocht, glad in de sentimenteele gedeelten en flink in de martiale, maar overigens niet overmatig persoonlijk. Van Milligen's talent schijnt zich in het bijzonder te hebben gemanifesteerd door het gebruik van een partij voor de tamboerijn. Als geheel scheen Shaw het werk niet belangrijk genoeg om een opvoering te Londen te rechtvaardigen. Nochtans steekt Shaw den directeur De Groot een pluim op den hoed door hem en zijn ondernemingsgeest als voorbeeld te stellen aan de opera-directeuren in Engeland, die er allen van langs krijgen, omdat zij hun horizon niet verder uitstrekken dan tot overbekende en tot in den treure gespeelde werken, zooals bijvoorbeeld Un Ballo in Maschera en Il Trovatore en nieuwe opera's veronachtzamen.

Over de vertolkers meldt Shaw geen woord. Alleen kan worden vastgesteld, dat Brinio hier een succes is

geweest en in het tijdsbestek van 20 tot 28 April zeven opvoeringen haalde.

Een ander probleem, dat telkens weer onder de oogen moest worden gezien, bracht de quaestie der vertalingen mede. Men bedenke, dat er sedert bijna een halve eeuw geen opera-vertooningen in de Nederlandsche taal meer waren gegeven. Mitsdien waren er geen vertalingen aanwezig van de werken van het latere repertoire, zooals bijvoorbeeld van Faust, Carmen, verreweg het grootste gedeelte van het oeuvre van Verdi, om van de werken van Wagner in het geheel niet te gewagen. Bij de oplossing van dit vraagstuk vond De Groot herhaaldelijk de belangrijke medewerking van eenige onzer letterkundigen. Mr J. N. van Hall bezorgde een nieuwe vertaling van Der Freischütz die voorheen als De Vrijschutter bekend was en thans in een nieuw gewaad als Het Proefschot werd opgevoerd. Fiore della Neve vond men als vertaler van menig libretto uit den vreemde, Hugo Nolthenius aanvaardde de medeverantwoordelijkheid bij de bewerking van Lohengrin. Het vertalen eener opera levert ten aanzien van het metrum dikwerf bijna onontkoombare moeilijkheden op. Sommige bewerkers denken er maar al te licht over en men zal kwalijk kunnen beweren, dat alle vertalingen even goed zijn geslaagd. Soms is er een bedenkelijk en armoedig Nederlandsch te voorschijn gekomen, zooals bijvoorbeeld in de vertaling van Carmen, waarvan als een specimen hier het refrein van de Habanera in het oorspronkelijke naast de vertaling moge volgen:

L'amour est enfant de Bohême,
Il n'a jamais connu de loi;
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime;
Si je t'aime, prends garde à toi!

De liefde is een rare zaak!
Zij biedt den menschen veel vermaak . . .!
Als jij niet mij bemint, bemin ik jou!
Neem je in acht als ik bemin!

Maar daartegenover staan toch ook vele behoorlijke

overzettingen, met welke de Nederlandsche auteurs eer konden inleggen. Het is een bonte rij van werken geweest, die achtereenvolgens op het repertoire zijn verschenen en langzamerhand tot de kern behoorden van elk operagezelschap.

Van de noviteiten, die binnen zeer korten tijd na de première in het buitenland in een Nederlandsche vertaling hier zijn opgevoerd, mogen worden genoemd: Otello van Verdi, dat na de eerste uitvoering te Milaan op 5 Februari 1887 reeds op 10 Maart 1888 hier is opgevoerd,[139] De Trouweloozen (Cavalleria Rusticana) van Pietro Mascagni, première te Rome op 17 Mei 1890, Nederlandsche première op 3 Februari 1892, De Rantzau's van denzelfden toondichter, première in het Teatro alla Pergola te Florence op 19 November 1892, eerste opvoering in Nederland op 7 April 1894, en Paljas van R. Leoncavallo, dat op 21 Mei 1892 voor de eerste maal te Milaan ten gehoore is gebracht en op 9 December 1893 in den Parkschouwburg te Amsterdam. De beide laatstgemelde opera's werden door C. van der Linden in het Nederlandsch vertaald.

Of er niets aan de opvoeringen heeft ontbroken? Zeer zeker wel en vaak niet weinig ook; de moeilijkheden, die in het dagelijksche opera-bedrijf legio zijn, deden zich ook telkens hier voor. Doch èn De Groot èn zijn medewerkers zetten telkenmale en voortdurend hun beste beentje voor om het ensemble in dienst der kunst te releveeren. In een paar jaar tijds toch was het niveau der opera-voorstellingen danig gestegen.

In 1894 kwam de nieuwe Stadsschouwburg gereed. Tegelijkertijd had het Paleis voor Volksvlijt een verbouwing ondergaan, die zich zóóver uitstrekte, dat hier voortaan twee groote zalen kwamen: de concertzaal aan de westzijde en de tooneelzaal aan den oostkant van het uitgestrekte gebouw. De acoustiek van beide zalen werd op deze wijze aanmerkelijk verbeterd, terwijl vooral in de schouwburgzaal de vrees voor den kouden winter met zijn tochtige zalen, enz. niet meer zoo dreigend behoefde te zijn als voorheen. Begrijpelijk was, dat de Parkschouwburg, die

in de jaren 1890 tot 1894 zijn opleving werkelijk slechts te danken had aan den schouwburgnood in de hoofdstad, tegen de nieuwe concurrentie niet zou zijn opgewassen.

Het stond vrijwel vast, dat in den nieuwen Stadsschouwburg naast de Koninklijke Vereeniging „Het Nederlandsch Tooneel", die zich aldaar als heer en meester zou gedragen, een Opera zou worden gevestigd. Of de heer De Groot daarbij eenige kans maakte, vermeldt de geschiedenis niet. Vermoedelijk echter niet, daar De Groot toch op den duur niet de man kon wezen om leiding te blijven geven aan een operabedrijf, dat behalve flair en organisatorisch talent ook een dosis muzikale ontwikkeling vereischt. Aan het laatste ontbrak het De Groot wel, althans de anecdoten, die dienaangaande in omloop waren en waarvan enkele door Orelio in zijn memoires zijn vermeld, spraken voor zich zelf. Ook waren in het seizoen 1893—'94 herhaaldelijk conflicten tusschen De Groot en den muzikalen leider C. van der Linden niet uitgebleven. Hoe het zij, reeds vóór het seizoen ten einde was geloopen, werd aangekondigd, dat De Groot en zijn gezelschap met ingang van September 1894 aan het Paleis voor Volksvlijt zouden worden verbonden. Doch De Groot had buiten een gedeelte van de artisten van zijn ensemble, inzonderheid van de kopstukken, gelijk Pauwels, Orelio, enz. gerekend. De laatsten scheidden zich met den dirigent C. van der Linden van hun vroegere medewerkers af en onder leiding van dezen kwam het tot de stichting van een nieuw gezelschap, dat voortaan de Nederlandsche Opera zou heeten.

Het was een mooie combinatie, die zich op Dinsdag 4 September 1894 voor de eerste maal in den zooeven ingewijden Stadsschouwburg aan het publiek kwam voorstellen. De keuze was gevallen op Rienzi van Richard Wagner. Van der Linden dirigeerde; Désiré Pauwels vertolkte de rol van Rienzi; Adriano, de belangrijke travesti-rol, werd vervuld door een jonge Nederlandsche zangeres Jo Kempees, die met deze creatie een bijzonder schoone belofte aflegde; Irene werd gezongen door Clemence Dirckx-van der Weghe; Alexander Saalborn was de regisseur van

deze opera, die à grand spectacle ook een belangrijk schouwspel vereischte en waaraan ook alle zorg was besteed.

De Opera had in die dagen het voordeel vijf maal in de veertien dagen in den schouwburg haar pied-à-terre te hebben, zoodat met de mogelijkheid van een eenigszins continu-bedrijf kon worden gerekend. In elk geval verheugde de nieuwe opera-onderneming zich aanstonds in een niet te onderschatten populariteit. Snel kweekte zij een repertoire, dat naast de gewone bekende werken, als Faust, Carmen, Mignon, De Troubadour, de Hugenoten, De Afrikaansche, Cavalleria Rusticana, Paljas, Lakmé, Romeo en Juliette en Mireille, beiden van Gounod, enz. ook tal van oudere en nieuwe composities omvatte. De opera's Joseph van Méhul, waarin o.a. Urlus in 1894 debuteerde, Semiramis van Rossini, Zampa van Hérold, de Witte Burchtvrouw van Boieldieu, Hans Heiling van Marschner, een prachtige rol van Orelio, Orpheus van Gluck, enz. verkregen weer haar kansen, en daarnaast De Vliegende Hollander van Wagner, De Aanval op den Molen van Alfred Bruneau, naar een tekst van Emile Zola, door Louis Gallet in een opera-libretto gegoten, In de Benedenhaven (A basso porto) van Nicolo Spinelli, De Evangelieman van Wilhelm Kienzl, Hans en Grietje van Engelbert Humperdinck, De Koningin van Saba van Carl Goldmark, Cleopatra en Het Lucifersmeisje, beiden van den Deenschen componist August Enna, De Meerman van Hans Sommer, De Poolsche Jood van Karl Weiss, Manon, Herodias en De Navarreesche, alle van Massenet, Samson en Dalila van Saint-Saëns, om hier slechts eenige werken te releveeren. Nadat Lohengrin en Tannhäuser achtereenvolgens in het repertoire waren opgenomen, kwam De Walkure aan de beurt en ten slotte als hoogtepunt van praestatie van het ensemble de eerste opvoering in het Nederlandsch van De Meesterzingers van Neurenberg. Helaas liet de vertaling van dit meesterwerk zoowat alles te wenschen over, zoodat hier werkelijk te betreuren viel, dat het standpunt om zooveel mogelijk in de landstaal te zingen, op te enge wijze werd geïnterpreteerd.

Aan de Nederlandsche opera-productie werd in die jaren behoorlijk de aandacht geschonken, zoodat achtereenvolgens ook in elk seizoen eenige werken van Nederlandsche toondichters op het programma zijn verschenen. Floris V en Uit de Branding, beide van Richard Hol, Seleneia van Emile von Brucken Fock, Het Meilief van Gulpen en De Tempeliers van Martin J. Bouman, De Blinde van het kasteel Cuillé en Het Eerekruis, beide van Cornelis Dopper, De Roos van Dekama van Willem Landré, Brinio en Darthula, beide van S. van Milligen, Leiden Ontzet! van C. van der Linden, De Watergeuzen van M. H. van 't Kruys, Helga van Karel Ph. Mönch, Violanta, de vrouw in het geel van A. D. Loman Jr, Erik Jensen en Odja van Karl Dibbern, vormen een stellig respectabele lijst van werken, die over het algemeen de introductie ten volle bleken waard te zijn. Op deze wijze maakte Van der Linden het devies, dat hij herhaaldelijk aan het hoofd zijner publicaties plaatste „Eigen taal is eigen kunst" zeker niet te schande.

Beschouwt men de verschillende libretto's van de Nederlandsche opera's, dan speelt bij deze herhaaldelijk het historisch element een belangrijke rol. De librettisten zijn toch menigmaal bij onze vaderlandsche geschiedenis te rade gegaan; de sage en de mythologie, die doorgaans de bases zijn van het romantische gegeven, zijn in de Nederlandsche opera-libretto's minder op den voorgrond getreden.

Welk een belangrijke voorwaarde het goede libretto is voor den opera-componist werd hierboven herhaaldelijk gereleveerd (zie o.a. blz. 116). Mr C. Th. van Deventer heeft in een lezenswaardige beschouwing over Seleneia[140] doen uitkomen, dat wanneer de componist Emile von Brucken Fock, die zich in zijn compositie een volgeling van Richard Wagner had getoond, zich ook in literair opzicht naar Wagner had gericht, hij dan zeker den door M. Constant gedichten tekst van de hand zou hebben gewezen. Want Seleneia bevat soms pakkende, bewonderenswaardige muziek. Na de eerste opvoeringen van Seleneia door

de Nederlandsche Opera zijn eenige jaren later nog enkele speciale vertooningen van het werk gegeven te Arnhem en te Amsterdam buiten het verband der Nederlandsche Opera om, doch ook toen bleek het libretto het zwakke punt, zoodat men daarna helaas weinig meer van dit muziekdrama heeft vernomen. Nog eenmaal is Seleneia het voorwerp geweest van groote belangstelling bij de viering van het vijf en twintig-jarig bestaan van de Nederlandsche Toonkunstenaars Vereeniging in Juni 1900 te 's-Gravenhage, toen dit muziekdrama onder leiding van den componist als eerste nummer van een opera-avond in het Gebouw voor K. en W. is opgevoerd, gevolgd door de première van Darthula van S. van Milligen, eveneens door den toondichter gedirigeerd. Het Concertgebouw-orkest en eenige bekende artisten van de Nederlandsche Opera hebben mede aan deze speciale opvoeringen luister bijgezet.

Naar aanleiding van dezen grootsch opgezetten opera-avond schreef Richard Hol een ingezonden stuk in de couranten, waarin o.m. staat: „Het is een verblijdend verschijnsel, dat onder de Nederlanders meer voeling komt op dit gebied en dat wij in de laatste twintig jaren vooruit zijn gegaan, ja! dat toen een voorstelling als de aangekondigde onmogelijk zou zijn. 't Is voldoende één feit in herinnering te brengen: het zal ongeveer een twintig à vijf en twintigtal jaren geleden zijn, dat men de opera: Het beleg van Culemborg, van Daniël de Lange te Amsterdam, in Den Haag en te Rotterdam ten tooneele wilde brengen. En waarop is het plan afgesprongen? Het benoodigde personeel was niet bijeen te brengen, vooral haperde het aan een tenorzanger! We hebben dus waarlijk aan de opera-directeuren, zoowel den heer De Groot als den heer Van der Linden veel te danken".

Moeilijk was en veel hoofdbrekens kostte inderdaad de samenstelling van het opera-personeel. Zeker waren er onder het régime-De Groot vele goede, zelfs uitstekende krachten gekweekt, zoodat Van der Linden onmiddellijk met een reeks geschoolde artisten kon beginnen. Het ge-

zelschap-De Groot, dat in het najaar van 1894 herdoopt als Nederlandsche Opera-Vereeniging, zijn exploitatie in de kersversch gerestaureerde tooneelzaal van het Paleis voor Volksvlijt was begonnen met een behoorlijk samengesteld „tableau de la troupe", waartoe o.a. behoorden de helden-tenor Van Loo, de bariton Maurits de Vries, de zangeressen Stella de la Mar en Cateau Engelen-Sewing, die aanvankelijk haar directeur was trouw gebleven, en de dirigent S. J. H. de la Fuente, die weer naar ons land was teruggekeerd en onder wiens muzikale leiding in het bijzonder het Fransche repertoire werd begunstigd, kon de concurrentie tegenover de populaire Nederlandsche Opera van den Stadsschouwburg moeilijk volhouden en ging reeds binnen een half jaar ter ziele. Alweer een catastrophe, waarvan een aantal kunstenaressen en kunstenaars het ongelukkige slachtoffer werd. Nog geen twee en een half jaar na dien tegen den herfst van 1897 probeerde De Groot het opnieuw in den Parkschouwburg met een gezelschap, luisterende naar den mooi klinkenden naam van „Societaire Noord- en Zuid-Nederlandsche Opera-Vereeniging". De solisten waren meerendeels van Vlaamsche afkomst. Faust, de Hugenoten, Samson en Dalila volgden elkaar in snel tempo op. Ofschoon de Amsterdamsche Toonkunstenaars Vereeniging, die steeds voor de materieele belangen van orkestmusici in de hoofdstad opkwam, met klem had gewaarschuwd tegen deze op lichtvaardige, bijna misdadige wijze op touw gezette onderneming was er toch een orkest gevormd en een koor geëngageerd. Doch vóór de maand November van hetzelfde jaar koud was, bezweek de Opera-onderneming met haar mooien naam. Daar hare statuten de Koninklijke goedkeuring hadden en zij derhalve als rechtspersoon moest worden erkend, kon men De Groot in zijn privé-vermogen niet treffen. Het was wederom een trieste affaire, die tal van ongelukkige slachtoffers met zich meesleepte. De eerste débâcle in het voorjaar van 1895 had evenwel ten gevolge, dat enkele zeer goede krachten, die De Groot aanvankelijk nog trouw waren gebleven, onmiddellijk bij Van der Linden emplooi vonden, in de

AANVANG ZEVEN UUR.

STADSSCHOUWBURG

Nederlandsche Opera

Directie: C. VAN DER LINDEN.

VRIJDAG 12 October 1900

EERSTE OPVOERING van:

DE MEESTERZINGERS VAN NEURENBERG

Opera in 3 bedrijven (4 tafereelen) van RICHARD WAGNER.

Dirigent: PETER RAABE. Regie: KARL DIBBERN.

Hans Sachs, schoenmaker	Meesterzangers	de Hr. Jos. M. Orelio	Walther von Stolzing, een jonge ridder uit Franken	de Hr. Jos. Tijssen
Veit Pogner, goudsmit		F. H. van Dunnen	David, Sachs' leerjongen	J. R. Schulze
Kunz Vogelgesang, bontwerker		Jac. Cauveren	Eva, Pogners dochter	Mevr. E. Madier de Montjau (in het)
Conrad Nachtigall, blikslager		A. Hille	Magdalena, Eva's pleegmoeder	Mej. I. Louis
Sixtus Beckmesser, stadsschrijver		A. van den Hoeck	Een nachtwacht	de Hr. L. Haarman
Fritz Kothner, bakker		A. Alexanders		
Balthasar Zorn, tinnegieter		Chr. W. F. de Vos	Leerjongens.	
Ulrich Eisslinger, kruidenier		A. Moerings	Dames: M. Penning, J. Linden, Chr. v. Westerhoven, M. Idzerda, L. Mersson, G. van Alkemade, C. v. d. Burg.	
Augustin Moser, kleermaker		F. Verstraef	Heeren: A. J. van Alkemade, L. de Koning, G. Duyker, J. Baggers, J. Kinsbergen, A. Vogel, J. Stenneke.	
Hermann Ortel, zeepzieder		S. Poons		
Hans Schwarz, koopersmid		H. Snijders		
Hans Foltz, kopersmid		P. Koster		

Burgers en Vrouwen van alle Gilden, Gezellen, Leerjongens, Meisjes uit Fürth (Saksen), Monasteria, Volk.

Schouwplaats der handeling: Neurenberg in het midden der zestiende eeuw.

Eerste bedrijf: *In de Katharinekerk.*

Tweede bedrijf: *In de straat voor de huizen van Pogner en Sachs.*

Nieuw décor, geschilderd door den Heer A. C. SOMMER, te 's Hage.

Derde bedrijf, 1ste tafereel: *Hans Sachs' werkplaats.*

Nieuw décor, geschilderd door den Heer A. C. SOMMER, te 's Hage.

2de tafereel: *Een open weide aan de Pegnitz.*

Nieuw décor, geschilderd door den Heer A. C. SOMMER, te 's Hage.

Nieuwe Costumen van den Hr. L. BERKHOUT, vervaardigd door HUGO BARUCH & Co., te Berlijn. Toonschouwingsbevelen en Requisieten van Gebr. REYNE.

De Staalkorf (Beckmesserkorf) vervaardigd naar teekening gemaakt door de firma PLEYEL, WOLFF, LYON & Co. te Parijs.

De Partituur en Partijen aangekocht van SCOTT & Co. te Mainz.

Bureau HALF ZEVEN uur. Aanvang ZEVEN uur.

Einde omstreeks TWAALF uur.

AANVANG ZEVEN UUR.

PRIJZEN DER PLAATSEN:

Fauteuils de Balcon f 8.—, Koninglogen f 5.50, Baron-Logen en Stalles f 5.—, Baron-Logen 2de en Baanders-Logen f 3.50, Parket f 3.—, Parterre f 1.50, Galerij-Logen, te Amphitheater en zevende Gaanderij 1e rij f 1.—, te Gaanderij Tweede en volgende rijen f 0.80, te Amphitheater f 0.60, te Gaanderij f 0.50, verhoogd met 5 pCt. voor Stedelijke Belasting. Plaatsen te bespreken van 10 tot 1 uur.

Vrijbiljetten, behalve die der Pers, NIET geldig.

Theater-Boekdrukkerij Firma T. A. D. VERCRUYSSE, Nes 39 Amsterdam. Telefoon No. 3000.

Affiche van de eerste opvoering in het Nederlandsch van De Meesterzingers van Neurenberg op 12 October 1900.

eerste plaats de dirigent De la Fuente. Want op den duur was de vereeniging van de directeursfunctie en het dirigeeren van alle opera-voorstellingen voor één man, en zelfs voor C. van der Linden, moeilijk vol te houden, zoodat De la Fuente een gedeelte van het repertoire heeft kunnen dirigeeren.

Het zag er toen werkelijk naar uit, als of eindelijk het Nederlandsche Opera-bedrijf zich verder rustig en gunstig zou kunnen ontwikkelen. Men behoefde slechts het prospectus voor het seizoen 1895—'96 in te zien om elk gevoel van twijfel over het welslagen der onderneming te onderdrukken. Er was een Raad van Beheer met degelijk klinkende namen, die de contrôle had over de financiën en stellig ook instond voor de dekking van eventueele deficiten. Er was een Artistieke Commissie van Toezicht, bestaande uit de toonkunstenaars Frans Coenen, Richard Hol en Daniël de Lange voor het muzikale gedeelte, mr M.G.L. van Loghem (Fiore della Neve) voor het letterkundige en mr D. Frees voor de regie. Het orkest was toen samengesteld uit zes en vijftig musici, met Chr. Timmner als solo-violist, S. van Adelberg, solo-altist, en Henri Bosmans, solo-violoncellist, dus mede behoorend tot de beste musici van ons land. De zeer muzikale Jos. Tijssen was kapelmeester op het tooneel met den ouderen geroutineerden Maurice Hageman tevens solo-repetiteur. Ook Cornelis Dopper is in dit milieu zijn belangrijke carrière aangevangen. En dan het voortreffelijke solisten-personeel. Wanneer thans de namen worden genoemd van tenoren als Désiré Pauwels, Jac. Urlus, Jos. Tijssen, Frans Phlippeau, Jean M. Tijssen, J. R. Schulze, A. van Gheluwe, van baritons gelijk Jos. M. Orelio, Henri Dons, Louis de Backer, E. Florissen, August van den Hoeck, S. Poons, A. Alexanders, van bassen als Frits van Duinen, Henry Engelen, naast die van de zangeressen Clemence Dirckx-van de Weghe, Marie van Gelder, Saffira Pradjaih, Cateau Engelen-Sewing, Anna Tijssen-Bremerkamp, Etta Madier de Montjau, Jeanne Jacobson, Fanny Coini-Francisca, Irma Lozin, e.a., allen, die in den loop der jaren reliëf aan de

opvoeringen hadden verleend, dan zal bij velen onder de ouderen in ons land stellig onmiddellijk de glansperiode van de Nederlandsche Opera in de herinnering komen. Vooral Mevrouw Engelen-Sewing is gedurende een reeks van jaren dè beproefde kunstenares geweest, die menige voorstelling door haar veelzijdig talent heeft mogelijk gemaakt. Pikant was zonder twijfel in het voorjaar van 1895 de medewerking van Johannes Messchaert als gast in de rollen van Rocco in Fidelio en Koning Hendrik in Lohengrin. Er kwamen wel eens meer gasten, die doorgaans in hun eigen taal hebben gezongen, ten gevolge waarvan ook hier somtijds de reeds gesignaleerde Babylonische spraakverwarring begon te heerschen. De vermaarde bariton Francesco d'Andrade werd als Don Juan steeds met geestdrift begroet. Dereims van de Groote Opera te Parijs was een karakteristieke Hamlet in de opera van dien naam van Ambroise Thomas, Emil Fischer verlevendigde de herinneringen aan zijn vroeger groot succes bij de Hoogduitsche Opera te Rotterdam door zijn Bombardon in Het Gouden Kruis van Ignaz Brüll,Camille Seygard hoorde en zag men gaarne als Carmen, voorts de zangeressen Fébéa Strakosch, Emma Nevada, May Norcross, en zeker niet de minste was de ook in ons land zeer populaire figuur van de vermaarde Sigrid Arnoldson, wanneer zij bij Van der Linden's Opera de rol van Mignon vertolkte.

Als dirigent mag naast Van der Linden in die glansperiode vooral nog worden vermeld de begaafde Peter Raabe, aan wiens bezielende en voortreffelijke leiding de instudeering en de opvoeringen van Wagner's De Meesterzingers van Neurenberg is te danken geweest. Raabe had zich zóózeer in de Nederlandsche sfeer ingewerkt, dat, toen hij in 1915 bij de viering van het zilveren jubileum van Mevrouw Engelen-Sewing als opera-zangeres voor een feestvoorstelling van De Bruiloft van Figaro van Mozart in den Amsterdamschen Stadsschouwburg expresselijk was overgekomen uit Weimar, waar hij na de débâcles der beide opera-ondernemingen een emplooi als kapelmeester had gevonden, hij de Nederlandsche taal nog even vlot

beheerschte als in den tijd, dat hij in ons land werkzaam was. Incidenteel zij hier vermeld, dat Raabe te Weimar indertijd de Nederlandsche opera William Ratcliff van Cornelis Dopper heeft geïntroduceerd. Ook de beide regisseurs Karl Dibbern en Jacq. Coini, die later te New-York een belangrijke rol als regisseur heeft vervuld, hebben na het vertrek van Saalborn in die groote jaren gelijkelijk er toe medegewerkt, dat de Nederlandsche Opera wat het visueele aangaat, steeds flink voor den dag is gekomen. Eindelijk verdient vermelding de inspicient A. Overgauw, een onmisbaar factotum op het tooneel, degene, die er voor zorgt, dat alles een vlot verloop heeft.

Eugen d'Albert, wiens kleine charmante opera in één bedrijf De Afreize een belangrijk succes heeft geoogst, verscheen zelf op Zondag 13 April 1902 als gastdirigent van zijn eigen werk aan den lessenaar. Vooraf heeft de beroemde kunstenaar op dien gedenkwaardigen avond het talrijk auditorium tot geestdriftige vervoering gebracht door zijn geniaal pianospel.

Een ander belangwekkende en onvergetelijke gebeurtenis in de geschiedenis van de Nederlandsche Opera en in ons muziekleven is geweest de komst van Wassili Safonoff, den vermaarden Russischen dirigent en leider van het Conservatorium te Moskou. Deze reisde op het einde van 1895 door geheel Europa ten einde allerwegen de laatste symphonie van zijn in 1893 overleden vriend Peter Tschaikowsky te introduceeren. Zoo was zijn bedoeling dit ook hier te lande te doen, waartoe hij uiteraard contact had gezocht met het Concertgebouw. Reeds was aldaar de introductie aangekondigd voor Donderdag 9 Januari, maar door een onverklaarbare oorzaak kon het Concertgebouw niet aan Safonoff's verzoek voldoen, zoodat hij onverrichter zake ons land had moeten verlaten, ware hij niet tot een accoord gekomen met Van der Linden. Dientengevolge heeft het grandioze werk, dat in de muziekgeschiedenis der laatste halve eeuw als Symphonie Pathétique beroemd is geworden en zijn roem onverzwakt heeft gehandhaafd, haar eerste uitvoering in ons land bij de Nederlandsche

Opera op Zondagavond 12 Januari 1896 in de tooneelzaa van het Paleis voor Volksvlijt beleefd. Na deze indrukwekkende uitvoering speelde eveneens onder Safonoff's directie de pianist Josef Lhevinne een der piano-concerten van zijn leermeester Anton Rubinstein met begeleiding van het opera-orkest. De avond werd in opera-stijl besloten met een opvoering van De Huzaren in 't Dorp (Les Dragons de Villars), de lieve zeer populaire opera van Aimé Maillart. Als na-spel van dit bezoek van Safonoff kan nog worden vermeld, dat Orelio daaraan een aantal engagementen in Rusland te danken heeft gehad.

Maar ook Van der Linden zou op den duur tot de ervaring komen, dat zijn instelling niet voor de eeuwigheid was geboren.

Een groot bezwaar in de exploitatie was zeker, dat de Opera in den Stadsschouwburg naast het tooneel slechts werd gedoogd. Terwijl de Koninklijke Vereeniging „Het Nederlandsch Tooneel" het volstrekte zeggenschap over den schouwburg had en bovendien op niet onaanzienlijken steun kon rekenen o.a. van H. M. de Koningin, die hiermede een traditie, door Haren Koninklijken Vader ingesteld, voortzette, had de Opera behoudens een zware huur op te brengen met alle bedrijfsmoeilijkheden te kampen. Een belangrijk euvel was, dat de Opera niet dan bij uitzondering op het tooneel van den Stadsschouwburg kon repeteeren en dus was aangewezen op een repetitielokaal elders, waarin de juiste verhoudingen van vocalisten en instrumentalisten moeilijk konden worden bepaald, terwijl bovendien de zoozeer gewenschte decor-repetities niet weinig in het gedrang kwamen. Men weet wat dit bezwaar beteekent bij de veeleischende ensceneering in de werken van Richard Wagner en diens tijdgenooten en in de hedendaagsche opera-productie.

Een ander bezwaar deed zich dikwerf voor: het gebrek aan voldoende leiding en daarvan afhankelijke discipline. Jac. Urlus heeft in zijn boek „Mijn loopbaan"[141] den vinger op de wonde plek gelegd, toen hij, met al zijn bewondering voor C. van der Linden, die volgens hem een van de

grootste, meest onvermoeide werkers was, dien hij in zijn leven had ontmoet, die altijd in actie was, en waar andere gezelschappen ten minste vijf personen voor noodig hadden, hij dat alles moederziel alleen deed, die avond aan avond dirigeerde, elken dag de repetities leidde, op kantoor boekhouder en secretaris was, nooit voor twee of drie uur 's nachts thuis kwam en toch elken ochtend om tien uur achter zijn lessenaar zat en die stellig meer waardeering van zijn medewerkers had verdiend, een der belangrijkste lacunes in het opera-bedrijf te onzent onder de volgende bewoording bracht: „Wat ons aan de Nederlandsche Opera altijd heeft ontbroken, dat was leiding. Het gebrek aan leiding, ook het feit, dat de betalingen niet altijd op tijd kwamen en er vaak geschipperd moest worden, zijn mede oorzaak geweest, dat menigeen, die aan de Opera verbonden was, zijn of haar talent niet ten volle kon ontplooien. Van der Linden vergat te veel, dat aan het weergeven van een rol meer vast zit dan alleen het zingen van de goede noten. Eigenlijk is dat altijd het manko geweest van iedere Nederlandsche Opera. Men heeft de stof steeds verwaarloosd. Want er mocht dan al in ons contract staan, dat wij verplicht waren bij het instudeeren van een nieuw werk de lezing bij te wonen, die daaraan vooraf zou gaan en waarin de dramaturg de karakters zou verklaren en dat wij alleen van dat bijwonen vrijgesteld konden worden op schriftelijk advies van den dokter, ik heb niet alleen nooit een dramaturg bij de Nederlandsche Opera gekend, maar, voor zoover ik mij herinner, heeft er ook nooit een lezing plaats gehad. En zoo'n lezing is toch van groot gewicht; vooral de jongeren, de menschen met weinig routine, kunnen haar niet missen. Nu stonden wij op de repetitie te luisteren naar ons wachtwoord. Ieder wist voor zichzelf, wat hij had te zeggen of te zwijgen, maar daarmede hield het dan ook op. De strekking van het stuk, de beteekenis van het geheel, daarvan hadden wij geen notie, het ontging ons te eenenmale. In den beginne gaf men zich nog wel eens moeite, om een begrip te krijgen van het geheel, maar de lust om zich in te werken ver-

slapte al spoedig. Er was geen éénheid. Ieder speelde de rol naar eigen opvatting. Soms werd over die opvattingen wel eens gediscuteerd. Er waren enkelen, die het anders, die het stellig beter wilden. De meesten echter zeiden: Ben je gek? Ik zal er wel komen! Ik zorg, dat ik mijn maten zing en daarmee . . . uit". Het vreemde in de zaak was, volgens Urlus, dat ook de kritiek aan het gemis van leiding weinig aandacht schonk.

Doch bij al die bezwaren — om van de financieele nu eens niet te spreken, daar ook deze herhaaldelijk legio waren — vertoonde zich ook hier de bekende oneenigheid, die op het gebied van de opera misschien nog sneller binnensluipt dan op eenig ander terrein der kunst. En op den duur was Van der Linden, die zelf langzamerhand een dagje ouder begon te worden, tegen al dat geharrewar en het intrigeeren niet meer opgewassen. Tot 1901 ging alles nog, althans naar den schijn, maar nadat het seizoen 1900—'01 was ten einde gebracht, scheidden zich verschillende belangrijke artisten, o.w. de dirigent Peter Raabe, het echtpaar Engelen, enz. af en namen deel aan de stichting van het Amsterdamsch Lyrisch Tooneel, onder directie van Engelen, Loman en Raabe, dat in het Paleis voor Volksvlijt in concurrentie met de Nederlandsche Opera in den Stadsschouwburg van September 1901 af te Amsterdam ging spelen. De nieuwe instelling begon met werken, die doorgaans bescheidener waren ten aanzien van personeel als anderszins, gelijk bijvoorbeeld Undine en Czaar en Timmerman, beide van Lortzing en Martha van Flotow; later deed het gezelschap in het bijzonder van zich spreken door welgeslaagde opvoeringen van De Bruiloft van Figaro en vooral van De Tooverfluit, in welke Thomas Denys en Emmy Denys-Kruyt als Papageno en Papagena en Cateau Engelen-Sewing als Koningin der Nacht voortreffelijke indrukken hebben achtergelaten.

Nog een andere moeilijkheid deed zich ook in de latere jaren herhaaldelijk voor. Wanneer kunstenaars hier carrière begonnen te maken, trachtte het buitenland, vooral Duitschland, door schitterende en verlokkende aanbiedin-

gen op hen beslag te leggen. Henri Albers is een der eersten geweest, die vertrok. Hem volgden Jac. Urlus, het echtpaar Engelen, Jos. Tijssen, Thom. Denys, Richard van Helvoirt Pel en zooveel anderen.

De Nederlandsche Opera zette echter ook na de afscheiding van het Amsterdamsch Lyrisch Tooneel haar arbeid onder C. van der Linden voort met Desider Markus als eersten dirigent en een aantal bekende krachten van het vroegere ensemble en kon in Mei 1902 dank zij den krachtigen financieelen steun van enkele Amsterdammers het seizoen besluiten met een aantal buitengewone feestvoorstellingen van opera's van Richard Wagner. Deze werden onderscheidenlijk gegeven te Amsterdam, Rotterdam, Den Haag en Utrecht; eenige buitenlandsche solisten, gelijk Fritz Feinhals, Hermann Schramm, Fritz Friedrichs, e.a. die door een veelvuldig optreden bij de Wagner-Vereeniging in ons land naam hadden verworven, hebben door hun medewerking aan deze feestvoorstellingen glans verleend.

Het liet zich aanvankelijk aanzien, dat het seizoen 1902—'03 door beide ondernemingen zou kunnen worden volgehouden, doch nog vóór het einde van dat seizoen gingen beide te gronde. Het was een volkomen catastrophe, terwijl geen uitweg meer mogelijk was.

Zóó leek het alsof in 1903 een arbeid van zeventien achtereenvolgende jaren voor den eerstkomenden tijd vernietigd was. Terwijl toch zóóveel uitstekende krachten in het land aanwezig waren om onmiddellijk tot één ensemble te worden vereenigd, waardoor ten minste voorloopig de situatie had kunnen worden gered, heerschte er terstond wederom tweedracht, die zich zoodanig accentueerde, dat een deel op aanstichting van F. H. van Duinen een gezelschap vormde, dat onder den naam van Nederlandsche Opera trachtte verder te arbeiden, waarvan de heer D. H. Joosten, een Amsterdammer, die op het terrein der muziek in de hoofdstad zijn sporen had verdiend — hij behoorde tot de oprichters van het Concertgebouw — als directeur-gérant de leiding kreeg, terwijl daarnaast een

combinatie van societaire artisten met Pauwels, Orelio en Coini aan het hoofd, als Nieuwe Nederlandsche Opera haar tenten opsloeg in Het Paleis voor Volksvlijt. Het sprak bijna vanzelf, dat in een stad als Amsterdam de concurrentie tot beider spoedigen val moest leiden. Het gezelschap van den Stadsschouwburg had aanvankelijk den steun van eenige rijke kooplieden, onder wie enkele, die vroeger ook Van der Linden hun steun niet hadden onthouden. Het gezelschap werkte tamelijk veel met buitenlandsche krachten, o.a. den eersten dirigent Walter H. Rothwell, Johannes Elmblad als regisseur, een eersten bariton uit Weenen, kortom een internationaal ensemble. Hoe er ten slotte is getracht om de zaak in stand te houden en hoe zij ten ondergang was gedoemd is door den heer Joosten beschreven in een uitvoerig opstel in het Weekblad voor Muziek.[142] Bij de Paleis-Opera, die het ook geen seizoen uithield, was het voornamelijk de heer J. A. Kwast, die met zijn groote routine op muzikaal gebied, er voor zorgde, dat de vertooningen van een bekend repertoire, althans in technisch opzicht een vlot verloop hadden. Doch, zooals gezegd, ook deze beide ondernemingen werden spoedig ter aarde besteld.

Daarna hoorde men telkens en telkens weer van nieuwe pogingen om de Opera op de been te helpen. Cateau Esser, leidster eener school voor vocale en dramatische kunst te Amsterdam, wendde pogingen aan, welke aanvankelijk niet zonder succes waren, C. van der Linden, die na de débâcle zijner onderneming voor eenigen tijd naar Amerika was vertrokken, probeerde het ook eenmaal na zijn terugkeer met eenige opvoeringen van Tannhäuser o.a. te Rotterdam en te Utrecht, en nu en dan doken er weer andere Nederlandsche opera-gezelschappen op, die zich aandienden onder den naam van Noord-Nederlandsche Opera, — deze laatste met den Zuid-Nederlandschen toondichter François Rasse als dirigent — Nieuwe Nederlandsche Opera, Noord- en Zuid-Nederlandsche Opera, kortom men kon zoo mooie titels bedenken als men maar wilde, doch al die ondernemingen hadden maar een kort-

stondig bestaan. Faust, Paljas, Cavalleria Rusticana, Carmen, enz. waren steeds de voor de hand liggende werken, waarmede deze jongste combinaties voor het voetlicht traden; een enkele keer met een minder bekende opera, zooals bijvoorbeeld de Bruid der Zee, van den Zuid-Nederlander Jan Blockx, tekst van Nestor de Tière.

Een ietwat langer bestaan heeft het opera-gezelschap gehad, dat in 1908 is gevormd door Pauwels, Kreeft en J. Martin S. Heuckeroth en dat eenige jaren achtereen in het Rembrandt-Theater op bescheiden schaal vele opera's en operettes met aanzienlijken bijval heeft opgevoerd. De verschillende oudere artisten, voor wie na de catastrophe van 1903 een goed heenkomen naar het buitenland moeilijker was geworden, vonden in dit milieu gedurende eenige jaren een bestaan. Van de talrijke opera's die onder leiding van den verdienstelijken en zeer geroutineerden dirigent Martin Heuckeroth op het kleine tooneel van het Rembrandt-Theater, met zijn kleine orkestruimte, ten gehoore zijn gebracht verdienen inzonderheid eenige vermelding, zooals Dinora (Le pardon de Ploërmel) van Meyerbeer, het Alpenlied (Der Kuhreigen) van Wilhelm Kienzl, Le Jongleur de Notre Dame van Massenet, Quo Vadis? naar den roman van Henryk Sienkewitz door Jean Nougues, Tosca van Puccini en bovenal Louise van Gustave Charpentier. Voor de opvoeringen van laatstgenoemde opera, welke door J. Richard Heuckeroth werden gedirigeerd met Louis Roberts als regisseur en metteur-en-scène, had men inderdaad met de ruimte op het tooneel gewoekerd. Een nieuw decor, dat Montmartre bij avond voorstelde, was uitermate goed geslaagd. Deze opvoeringen hebben avond aan avond stampvolle zalen getrokken.

Doch op den duur zijn ook deze vertooningen in het Rembrandt-Theater verloopen door het dalen van het peil der opvoeringen en de traditioneele oneenigheid in den boezem der directie, mitsgaders de andere gebruikelijke kwalen bij Nederlandsche opera-gezelschappen.

In het seizoen 1905—'06 werden door een comité,

onder voorzitterschap van Daniël de Lange, eenige operavoorstellingen te Amsterdam, Rotterdam en 's-Gravenhage georganiseerd van een drietal werken van Mozart, uitgevoerd door ad hoc gevormde ensembles, voor een deel ook Nederlandsche krachten. Anton H. Tierie, die als opera-dirigent zijn opleiding had genoten van onzen landgenoot Willem de Haan te Darmstadt, dirigeerde de opvoeringen van Don Juan en Figaro's Hochzeit; Willem de Haan kwam uit Darmstadt over om Die Entführung aus dem Serail te leiden. Al deze opvoeringen hebben uitgemunt door de zorgvuldige voorbereiding, waarbij Jacques Coini zich als regisseur wederom onderscheidde.

Als uitlooper van deze beweging kwam in het volgend seizoen een Opera-Vereeniging te voorschijn, aan welke ons land in 1907 de introductie heeft te danken gehad van Salome van Richard Strauss, dat onder leiding van Rudolf Tissor met Leonore Sengern als Salome, Jac Urlus als Herodes, Marion Wood als Herodias en het Utrechtsch Stedelijk Orchest als vertolker van het instrumentale gedeelte in het najaar van 1907 in den Amsterdamschen Stadsschouwburg werd opgevoerd. Vertooningen van Lohengrin en Tannhäuser door dezelfde Opera-Vereeniging vonden minder bijval. Beter slaagde weer de introductie van Tiefland van Eugen d'Albert onder Otto Lohse. Maar ook deze vereeniging heeft haar arbeid betrekkelijk spoedig gestaakt.

Terwijl Rotterdam de plaats was, waar gedurende vele seizoenen in het voorjaar de stedelijke Opera van Barmen onder leiding van haar intendant A. von Gerlach neerstreek tot het geven van Mai-Festspiele, welke doorgaans bestonden uit vertolkingen van opera's van Wagner op een wijze, die zich uiteraard moeilijk boven het niveau van een provinciaalsch theater kon verheffen, was 's-Gravenhage eenige malen in het begin dezer eeuw, derhalve in de periode vóór den wereldoorlog, getuige van belangrijke gebeurtenissen op het gebied van de opera.

Viotta dirigeerde in het voorjaar van 1900 een tweetal opvoeringen van Beethoven's Fidelio in het Gebouw voor

Kunsten en Wetenschappen. Deze opera was ook op 8 April 1911 onder Viotta's leiding opgenomen als bijzondere avond en als inzet van het groote Beethoven-feest, dat door de Vereeniging Het Beethoven-Huis in de residentie in het voorjaar van 1911 was georganiseerd en wel met een rolverdeeling in grooten stijl, te weten Edyth Walker als Leonore, Heinrich Hensel als Florestan, Paul Knüpfer als Rocco, Minnie Nast als Marzelline, Hermann Schramm als Jacquino, enz., Emil Valdek als regisseur, en het Residentie-Orkest als instrumentale begeleiding, terwijl de costumes en de mise-en-scène door Antoon Molkenboer waren ontworpen.

Een groote gebeurtenis te 's-Gravenhage is geweest op 21 Februari 1910 de eerste voorstelling in Nederland van Elektra van Richard Strauss, op den tekst van Hugo von Hofmannsthal. Strauss dirigeerde, Edyth Walker was Elektra, Anna Bahr-von Mildenburg Klytämnestra. Het volgend jaar gedurende de maand November was 's-Gravenhage getuige van een grootsch opgezet Richard Strauss-feest, waarbij achtereenvolgens onder de leiding van den grooten meester met medewerking van het Residentie-Orkest, dat zich daarbij bijzonder heeft onderscheiden, werden opgevoerd Feuersnot, Salome, Elektra en tweemaal Der Rosenkavalier. Een schitterende muzikale verklanking van deze „Komödie für Musik" op den tekst van Hugo von Hofmannsthal vond hier plaats, nadat deze kort te voren, op 26 Januari van datzelfde jaar, haar première te Dresden had beleefd. In Der Rosenkavalier werden de drie groote vrouwenrollen vertolkt door dezelfde kunstenaressen, Margarethe Siems, Eva Plaschke-von der Osten en Minnie Nast, die deze te Dresden hadden gecreëerd. Paul Bender uit München was Ochs von Lerchenau.

Nu er geen serieuze Nederlandsche Opera meer bestond sprak het bijna vanzelf, dat er ook geen Nederlandsche opera's meer werden gecomponeerd en evenmin operalibretto's werden geschreven. Intusschen bestond er nog altijd een Nederlandsche Opera Vereeniging, een destijds door Richard Hol gestichte corporatie, welke zich in de

eerste plaats ten doel stelde de bevordering van de Nederlandsche Muzikaal-Dramatische Kunst (zie blz.182). Toen deze vereeniging dus nu haar steun niet meer kon geven aan een Nederlandsch opera-gezelschap en in een toestand van sluimering was geraakt, achtte zij in 1910 den tijd gekomen tot het uitschrijven van een prijsvraag met een tweeledig doel, eerst voor een Nederlandsch opera-libretto en na de eventueele bekroning daarvan, voor de aansluitende compositie. Als gevolg van die prijsvraag werd mevrouw G. van Uildriks als dichteres van Agnete bekroond. Een jaar later volgde de bekroning van een der ouderen onder onze toonkunstenaars, Julius Röntgen, voor zijn muzikale compositie van dezen tekst. De opera werd vervolgens onder de auspiciën van de Nederlandsche Opera-Vereeniging op 20, 22 en 29 Januari 1914 onder leiding van den componist met Alexander Saalborn als regisseur door een ad hoc samengesteld gezelschap en met medewerking van het Residentie-Orkest te Amsterdam, 's-Gravenhage en Rotterdam onder levendigen bijval aan het Nederlandsche publiek gepresenteerd.

Een ander Nederlandsch werk, dat omstreeks dien tijd zijn eerste en eenige uitvoering beleefde, was het Dramatisch Fantastisch-Zangspel Griselda, in vier bedrijven en een voorspel, woorden en muziek van E. van Geelen. De opvoering van deze opera vond plaats op 5 Maart 1913 in het Paleis voor Volksvlijt te Amsterdam onder leiding van J. Richard Heuckeroth met de regie en mise-en-scène van Gerard Giesen-Hoos.

Van der Linden eindelijk kwam nog éénmaal als dirigent van zijn eigen opera Leiden Ontzet! voor den lessenaar en wel op 29 April 1912 te Amsterdam in het Paleis voor Volksvlijt met medewerking van een voor deze gelegenheid speciaal samengestelde combinatie. Ook hier was Giesen-Hoos de regisseur, terwijl het Concertgebouw-Orkest voor de instrumentale verklanking zorgde.

Het groote Nederlandsche Muziekfeest van 1912 werd op 1 Juli besloten met een opera-avond in den Stadsschouwburg. Opgevoerd werden toen De drie kaboutertjes,

kinder-operette van Hendrika van Tussenbroek, met medewerking van een kinderkoor en het Concertgebouw-Orkest, onder leiding van Evert Cornelis, die ook zijn dirigenten-carrière had aangevangen bij de opera en de operette. Na de pauze werd opgevoerd De Doge van Venetië, de quasi-ernstige opera naar Lindo, met de muziek van Johan Wagenaar. Het ensemble was samengesteld uit de solisten Johan Schmier, Hendr. C. van Oort, Rud. van Schaik en Hendrik Kubbinga en het versterkte koor van den Muzikalen Kring te Utrecht. De componist was zelf aan den dirigenten-lessenaar gezeten.

De Italiaansche Opera was sedert 1897 een nieuw element in onze opera-samenleving geworden. Hierboven (blz. 146) werd de naam reeds vermeld van den handigen impresario Cav. M. de Hondt. Met zijn aangeboren flair, waar het er op aan kwam om mooi stemmenmateriaal te ontdekken, bracht deze Haagsche ondernemer in het najaar van 1897 een ensemble Italiaansche zangers en zangeressen naar ons land. Van het eerste oogenblik af, dat deze hun mond opendeden, brachten zij het publiek in verrukking. Op den 27sten September van dat jaar had te 's-Gravenhage de openingsvoorstelling van het nieuwe gezelschap plaats, dat zich presenteerde met een vertooning van La Gioconda, een opera van den Italiaanschen componist Amilcare Ponchielli, een werk, dat hier vrijwel onbekend was, maar terstond grooten opgang maakte, niet het minst door den verrassenden zang der Italiaansche kunstenaars. Amsterdam en Rotterdam volgden eenige dagen later, en ook daar hetzelfde succes. En op 8 October was het pleit voor goed gewonnen, toen te Amsterdam op het programma stond Lucia di Lammermoor, de vermaarde opera van Donizetti met het fameuze sextet, dat bestemd schijnt voor alle tijden door zijn weelde van bel canto het publiek te boeien.

Het ensemble telde artisten als den bariton Lunardi, den bas Lucenti, de sopraan Signora Bobbio. Zij allen werden geleid door den maestro Cav. Emanuel Natale. Een voor

ons land ongewonen indruk maakten de wit glacé-handschoenen, welke de dirigent droeg. Inmiddels pakte hij zijn kunstenaars stellig niet met glacé-handschoenen aan. Want, zooals H. L. Berckenhoff eens over die Italianen in dat seizoen in een treffende karakteristiek[143] heeft geschreven: „Of er veel of weinig publiek in den schouwburg is, de Italiaansche zangers en zangeressen laten er zich niet door van de wijs brengen en zingen en spelen met een vuur, als hing hun leven er van af. „Wat een energie verkwisten deze menschen" — hoorde ik mijn buurman in de stalles zeggen. De man — moet gij weten — is agent in electromotoren. „Wat een overbodige krachtsuiting in den zwier van beweging, waarmede zij alles verrichten! Den hoed nemen zij niet af, een stoel verzetten zij niet zonder met het gebaar een golvende lijn in de lucht te beschrijven, die ganschelijk overdaad, louter fraaïgheid is". De opmerking was juist en met hun zingen is het precies zoo. Maar de overeenstemming, die in deze heerscht tusschen zang en gebaar, wijst er toch op, dat het hier de natuur zelve is, welke bij deze warmbloedige menschen zich aldus manifesteert en dat in de eenheid tusschen zingen en accentueeren de motiveering ligt van het verschijnsel. Mijn buurman had ook daarom ongelijk met zijn beweren, dat hier energie verloren gaat, omdat er van *uitputting* bij deze menschen geen sprake is. Van vermoeidheid geen spoor. In de laatste acte toonen ze zich even frisch als in de eerste, ja zij schijnen aan élan en brio nog gewonnen te hebben, omdat zij er allengs meer zijn „ingekomen", zich zelven voortstuwen! Dit is ook wel een der bijzondere attracties van een Italiaansche opera-voorstelling: de royale gulheid, waarmede de zangers en zangeressen u met hun klankmateriaal overstorten, de levendigheid en gratie, waarmede zij hun talent ten beste geven, de natuurlijkheid van hun zang, die bij de meesten geenerlei inspanning verraadt, de schik, dien zij zelf schijnen te hebben in hun werk, en die het genot van naar hen te luisteren verdubbelt . . ."

Zóó was het in 1897, zóó is het in alle opvolgende jaren

gebleven, als de Italianen van October tot Februari naar ons land kwamen en er telkens de meesterwerken van het bekende repertoire in den meest letterlijken zin des woords afzongen. La Somnambula en Norma van Bellini, Il Trovatore, Ernani, Un Ballo in Maschera, La Traviata, Rigoletto, La Forza del Destino, Aida en Otello, alle van Verdi, Don Pasquale van Donizetti, Il Matrimonio segreto van Cimarosa, Il Barbiere di Seviglia van Rossini. La Gioconda van A. Ponchielli, Andrea Chenier en Fedora van Umberto Giordano, Cavalleria Rusticana, Ratcliff, Amico Fritz en Iris, alle van Mascagni, I Pagliacci, Manon en Zaza, alle van Leoncavallo, Mefistofele van Arrigo Boito, La Wally van A. Catalani, Legenda di Natale van Giuseppe Boncinelli, en bovenal La Bohème, La Tosca en Madama Butterfly, alle van G. Puccini. Een enkele maal werd ook Faust van Gounod, Carmen of Pescatori di Perle, beide van Bizet, l'Ebrea van Halévy in het repertoire opgenomen, maar deze laatste opera's waren toch uitzonderingen tegenover het groote Italiaansche. Een bijzondere gebeurtenis is zeker geweest de komst naar ons land van Don Lorenzo Perosi, den beroemden directeur van de Sixtijnsche kapel te Rome. Hij dirigeerde bij het gezelschap De Hondt zijn oratorium Il giudizio universale. Pikant is ook het bezoek geweest van den toondichter Domenico Monleone, die ongeveer in denzelfden tijd als Mascagni eveneens een opera Cavalleria Rusticana heeft gecomponeerd en deze hier, dank zij het initiatief van Cav. M. de Hondt, kon introduceeren.

Wat deed het er toe, of, althans in het tijdperk, dat Cav. M. de Hondt de leiding had, aan de monteering der opera's niet die zorg werd besteed, welke men van een goed modern geoutilleerd opera-gezelschap zou mogen verwachten. Onder het régime-De Hondt scheen het uitsluitend op het zingen en nogmaals zingen aan te komen. Daarom is het opmerkelijk geweest, dat hij ook Salome van Richard Strauss aandurfde met kunstenaressen als onderscheidenlijk Gemma Bellincioni en Signora Elisa Tromben; eenige der opvoeringen in verschillende steden van ons land in

November 1907 werden door Maestro Riccardo Strauss zelf gedirigeerd.

Behalve de reeds genoemde kunstenaars uit die periode moeten nog in het bijzonder worden vermeld de zangeressen en zangers Constantino, Isalberti, Salvaneschi, Reschiglian, Nadal, Luigi Mazzoleni, Mario Baldelli, Attilio Perio, Rosita Cesaretti, Cobelli, Rossini, Cassani, Salvi en de dirigenten Coniglio, Rinaldo Giovanelli en Rubini.

Hoe het met de Italiaansche Opera, die steeds een afzonderlijke positie in het opera-leven van ons land heeft ingenomen, na den wereldoorlog en na den dood van Cav. M. de Hondt is gegaan, zal in het volgende hoofdstuk worden beschreven.

De Koninklijke Fransche Opera had na het verscheiden van de Hoogduitsche Opera te Rotterdam, die er de laatste jaren ook geregeld op uit was getrokken, ten einde in verschillende steden in de provincie op te treden, de gelegenheid gekregen om haar vleugels eenigermate uit te breiden. Doch met deze expansie hield die van het repertoire geenszins gelijken tred. De kern daarvan was in de eerste seizoenen niet anders dan Faust, Carmen, Mignon, soms ook nog wel eenige der opera's „uit de oude doos", zooals Les Huguenots, Le Prophète, L'Africaine of La Juive, dan weer eenige der belangrijke werken uit den glorietijd der opéra-comique, met de werken van Jules Massenet, zooals Manon, La Navarraise, Hérodiade, of Le Roi d'Ys van Edouard Lalo, e.d. als voorname stukken. Zelfs Wagner, wiens Lohengrin reeds in 1871 eenige malen met grooten bijval was opgevoerd, kwam weer met Lohengrin en Tannhäuser op de programma's. Een belangrijke gebeurtenis was het optreden van Ernst van Dyck als gast in beide zooeven genoemde opera's. Andere gasten van formaat zijn Emma Nevada en Sigrid Arnoldson geweest. Désiré Pauwels heeft op het einde der negentiende eeuw gedurende één seizoen deel uitgemaakt van het Fransche opera-ensemble.

Een trouvaille voor het repertoire werd nog gevonden in

den aanvang der twintigste eeuw, toen de Opéra-Comique te Parijs in het voorjaar van 1900 haar jongsten treffer Louise, den „roman musical" van Gustave Charpentier lanceerde, hetgeen voor de Koninklijke Fransche Opera een nieuwe meteoor zou worden. Weliswaar niet zóó krachtig als destijds Faust of Carmen, doch van dien aard, dat er in de jaren 1904—'06 geen week in het opera-seizoen voorbij ging zonder vertooningen van Louise. Andere noviteiten, zooals bijvoorbeeld Le Chemineau, het belangrijke drama lyrique van Jean Richepin met de muziek van Xavier Leroux, hebben niet stand kunnen houden. Tot een opvoering van Pelléas et Mélisande van Claude Debussy, waarvan de première te Parijs in de Opéra-Comique op 30 April 1902 had plaats gevonden, konden de heeren Bijlevelt en Lefèvre, die in die periode de directie der Haagsche Opera voerden, zich niet opwerken.

Op den duur werd het de Fransche Opera niet gemakkelijk gemaakt aan de voortdurende concurrentie met andere opera-gezelschappen het hoofd te bieden. Reeds in den grooten tijd der Hoogduitsche Opera van Rotterdam kwam deze in den loop van den winter vrij geregeld op Woensdagavond naar den Haagschen schouwburg. En toen de Nederlandsche Opera's en de Italianen geregeld in het Gebouw voor K. en W. verschenen, was dit ongetwijfeld een gevoelige mededinging voor den Koninklijken Schouwburg en het Haagsche ensemble, dat voorheen vrijwel op het monopolie in de hofstad kon aanspraak maken.

De knellende bepaling aangaande de beoordeeling van de debuteerende artisten door een jury uit de abonné's werd in 1888 ingetrokken, zoodat de directies voortaan geheel vrij bleven in de keuze der artisten. Zij zijn wel oordeelkundig te werk gegaan, want het Haagsche ensemble kon zich beroemen op vele belangrijke artisten, die later ook in hun geboorteland of elders groote carrière hebben gemaakt. Daar was in de eerste plaats de bariton Burke, de groote zangeres Madame Scalar, de tenor Louis Dister, en in het bijzonder de vermaarde basse-chantante

Vanni Marcoux, gedurende vele jaren na zijn Haagsch engagement een der belangrijkste zangers op de tooneelen in de Latijnsche landen en ook in de Vereenigde Staten. Voorts dient afzonderlijk vermeld de dirigent Paul Bastide, wiens tragische opera Médée met gebruikmaking van den tekst van Ernest Legouvé in Maart 1911 in Den Haag haar eerste opvoering beleefde. Céleste Gril en Léopold Roosen vervulden toen de hoofdrollen.

De verschillende opera-gezelschappen waren, gelijk reeds is medegedeeld, in den loop der jaren ook reis-ensembles geworden. Door de steeds verbeterde verkeersmiddelen en de betrekkelijk korte afstanden in ons vaderland konden de provincieplaatsen van opera-vertooningen genieten, welke haar van Amsterdam of Den Haag uit werden gebracht. Overal waar in den lande maar een tooneelzaaltje kon worden ontdekt, streken de opera-directies gedurende den winter neer om er met haar ensembles opera-voorstellingen te organiseeren. Deze reismogelijkheden waren voor de opera-directies steeds belangrijke factoren bij de samenstelling van haar budgetten.

Uiteraard kwamen plaatsen gelijk Groningen of Maastricht, tengevolge van de langere afstanden minder vaak voor een bezoek van de ensembles uit de hoofdplaatsen in aanmerking. De Maastrichtenaren waren herhaaldelijk op het naburige Aken met zijn goed geoutilleerde Opera aangewezen, terwijl nu en dan speciale opera-treinen van Maastricht naar Aken vice versa werden geformeerd.

Groningen zag somwijlen de gezelschappen van de stedelijke Opera uit Bremen of uit Münster in Westphalen in zijn midden. Bovendien hadden de Groningers ook hun eigen speciale opera-voorstellingen, welke op het einde der vorige eeuw en in het begin dezer eeuw veel belangstelling hebben getrokken. Zij werden ter plaatse georganiseerd in samenwerking met het toenmalige orkest van de Groningsche Harmonie (de latere Groninger Orkest-Vereeniging). Op 19 en 21 Februari 1898 werden onder leiding van M. H. van 't Kruys twee opvoeringen gegeven

van Gounod's Faust, met uitsluitend Groningsche krachten. Het volgend jaar op 11 en 13 Februari 1899 vonden onder M. H. van 't Kruys en met Joh. D. Kok als regisseur opvoeringen plaats van Die Regimentstochter van Donizetti en Cavalleria Rusticana van Mascagni, beide weer in het Duitsch; men scheen in die jaren bij het Duitsch als opera-taal te zweren.

Belangrijk zijn ook vertooningen geweest op 12, 13 en 15 April 1901 door de Groninger Opera-Vereeniging, waarvan toen de heer J. D. Kok als directeur werd vermeld, van de opera Der Fremdling, gecomponeerd door den vermaarden tenor uit München Heinrich Vogl, op een tekst van Felix Dahn. Bij deze vertooningen heeft naast Gerard Zalsman, o.a. medegewerkt de bekende Wagner-zangeres van de hof-opera te München, Bertha Morena.

Later vertoonde men ook meermalen operetten. Kor Kuiler heeft in 1915 met de Groninger Opera-Vereeniging een tweetal opvoeringen georganiseerd van Die Geisha, de vermakelijke operette met de muziek van Sidney Jones.

Andermaal werd Groningen het tooneel van twee operavoorstellingen bij gelegenheid van de viering van het 65ste lustrum der Universiteit, toen Kor Kuiler's opera-comique Saskia, op een libretto van mr A. T. Vos op 30 Juni en 4 Juli 1939 aldaar haar eerste uitvoeringen beleefde in twee mooi verzorgde opvoeringen, die een belangrijk succes zijn geweest, zoowel voor den componist als voor de vertolkers.

V. DE WERELDOORLOG (1914—1918) EN ZIJN GEVOLGEN

Een der eerste gevolgen van den op 1 Augustus 1914 uitgebroken wereldoorlog was, dat de grenzen van ons land werden afgesloten en dat het internationale verkeer tot een minimum werd beperkt. De nationale idee sijpelde overal door, en al bleef Nederland in die jaren neutraal en de zegeningen ondervinden van buiten den wereldbrand te kunnen blijven, toch zouden zich de gevolgen van een en ander spoedig afteekenen. Met name geschiedde het, dat vele Nederlanders, die in den vreemde werkzaam waren en daar op een behoorlijke bestaansmogelijkheid konden rekenen, plotseling naar het vaderland werden teruggedreven en moesten zien hier verder rond te komen. Onder die velen was ook een niet onaanzienlijk contingent van opera-artisten, vooral jongeren, die tengevolge van de slechte toestanden na de débâcles der verschillende opera-ondernemingen gedurende het eerste decennium van de twintigste eeuw te onzent, hun heil in het buitenland hadden gezocht. Maar ook ouderen, die in den vreemde, vooral in Duitschland, een goede positie bekleedden, keerden naar het vaderland terug. Daar was bijvoorbeeld de bekende zangpaedagoge Cornelie van Zanten, aan wie vele der ouderen, zooals Jos. Tijssen, Thom. Denys, e.a. hunne eerste opleiding hadden te danken, een kunstenares, die te Berlijn een groote reputatie had als vooraanstaande zangleerares, en die zich gedurende de oorlogsjaren te 's-Gravenhage vestigde, waar zij ook een tijd lang aan het Koninklijk Conservatorium voor Muziek den opera-zang heeft gedoceerd, terwijl zij daarnaast een groot aantal

jongere kunstenaressen en kunstenaars tot hun moeilijke taak heeft voorbereid.

Zelfs een kunstenaar als Jac. Urlus, die van 1900 tot 1918 onafgebroken is verbonden geweest aan de stedelijke Opera te Leipzig, ofschoon hij tijdens de wintermaanden telkens het noodige verlof kreeg om ook geregeld te New-York bij de Metropolitan Opera Company gedurende een gedeelte van het seizoen aldaar in vast verband op te treden, achtte het raadzamer om zijn woonplaats te Leipzig op te breken en zich metterwoon aanvankelijk te Noordwijk aan Zee en daarna te Hilversum te vestigen. Doch Urlus was een uitzonderlijk geval, een „homme arrivé", die rustig en kalm de zaken kon aanzien en zich niet bezorgd behoefde te maken over een eventueele verdere carrière. Maar voor de overigen, onder wie genoemd behooren te worden Chr. W. F. de Vos, Richard van Helvoirt Pel, Anton Dirks, Coen Muller, Annie Ligthart, Liesbeth Poolman-Meissner, Faniella Lohoff, Elise de Haas, Lea Fuldauer, Helène Horneman, Joh. Zegers de Beyl, e.a. werd het moeilijker.

Een poging om op coöperatieven grondslag tot een eenigszins duurzaam opera-geheel te komen, waarbij de dames Berthe Seroen, Judels-Kamphuizen en de dirigenten Evert Cornelis en Albert van Raalte zich hebben onderscheiden, mislukte.

Nu is het de groote verdienste geweest van den heer G. H. Koopman, volstrekt homo novus op dit terrein, dat hij die „losloopende" kunstenaressen en kunstenaars in een ensemble heeft saamgebracht en tot de stichting eener Nederlandsche Opera is overgegaan. De conjunctuur was hem daarbij uitermate gunstig. Er heerschte veel belangstelling voor alles wat nationaal was en zoo maakte de Nederlandsche Opera terstond een goede kans. Daarenboven verstond de heer Koopman, die zijn naam met eere droeg, de kunst van reclame, van pakkende reclame te maken — in dezen tijd voor een bedrijfsorganisatie een lang niet te versmaden voorwaarde tot succes. De aankondigingen, affiches, tekstboekjes, kortom alle publica-

ties van Koopman's onderneming, met den band in de nationale kleuren trokken steeds aller aandacht, zoodat de ondernemer voortdurend aan den weg timmerde. Nu zou hij daarmede alleen het publiek van zijn goed recht niet hebben kunnen overtuigen. Daarnaast, of liever in de eerste plaats kwam het er op aan, dat de voorstellingen goed waren verzorgd, dat er met zorg en toewijding werd gearbeid en dat het publiek tevreden werd gesteld. Behalve over vele goede vocale krachten had Koopman de beschikking over twee uitstekende dirigenten, J. Richard S. Heuckeroth en Albert van Raalte, die eveneens tot de jongere garde behoorden, en bovendien over den beproefden regisseur, den oud-opera-zanger Henry Engelen, die met Paul Versturme de regie deelde. Ook een modern balletensemble onder leiding van Elsa Dankmeyer werd aan het vocale en instrumentale personeel toegevoegd. Met dit geheel kon voor het seizoen 1916—'17 een behoorlijk repertoire worden samengesteld en zoo kwamen Koopman en de zijnen op 29 September 1916 in den Stadsschouwburg te Amsterdam voor het voetlicht met een voor ons land geheel onbekende opera De Juweelen van de Madonna van den begaafden Duitsch-Italiaanschen componist Ermanno Wolf-Ferrari, eenige dagen later gevolgd door een welgeslaagde opvoering van Puccini's Bohème, met Annie Ligthart en Louis van Tulder in de hoofdrollen. Het was derhalve een zeer goede inzet. Koopman had zich de beschikking verzekerd over een aantal zalen in de voornaamste plaatsen van ons land en daardoor heeft hij een intensieve opera-exploitatie in dat seizoen met aanhoudend succes kunnen ondernemen en volhouden. Het waren over het algemeen goede, soms zelfs zeer behoorlijke opvoeringen, in hoofdzaak van bekende werken uit het groote repertoire waarop het meerendeel van het opera-publiek verzot was. In snellen gang volgden elkander op Mozart's De Bruiloft van Figaro, Wagner's Lohengrin en Tannhäuser, Gounod's Faust, Carmen van Bizet, de onafscheidelijke tweelingen Cavalleria van Mascagni en Paljas van Leoncavallo, Mignon van Thomas, Butterfly van Puccini, Louise van Char-

pentier en als tweede noviteit Kolonel Chabert, een muziekdrama van H. W. von Waltershausen, een werk, dat met succes in Duitschland was opgevoerd, doch hier te lande als een baksteen is gevallen, daar het na de premières, die op drie avonden onderscheidenlijk te Amsterdam, Rotterdam en Den Haag voor half leege zalen werden gespeeld, niet voor een herhaling in aanmerking werd gebracht.

Toen op het einde van het seizoen in het begin van Mei 1917 de afscheidsvoorstelling van het eerste jaar in den vorm van een bij opera-ondernemingen traditioneel geworden „spectacle coupé" werd gegeven, kon Koopman met voldoening aanspraak maken op den dank van velen. Hij had de onderneming geheel uit eigen middelen bekostigd, zonder eenige hulp of subsidie van derden en kon zich derhalve niet zonder trots volkomen heer en meester op het terrein noemen. Uit een gepubliceerde statistiek kon worden vastgesteld, dat de Opera in het tijdperk van 29 September 1916 tot 3 Mei 1917 287 maal in ons land was opgetreden. Daarvan moest zeven en vijftig maal gedoubleerd worden, ten einde de exploitatie met het oog op de financieele resultaten zoo intensief mogelijk te maken. Ongeveer de helft der vertooningen van dertien groote werken zijn te Amsterdam gegeven, de overige in alle deelen van het land. Alle moeilijkheden, die de oorlogsomstandigheden hadden veroorzaakt, zooals bijvoorbeeld verhooging van spoorwegtarieven, extra-séjours, een langdurige ijsperiode, enz. in aanmerking genomen, was het financieele succes niet onbevredigend geweest. Want Koopman, die bij den opzet zijner onderneming allerminst naar materieel succes voor zichzelf had gestreefd, doch louter uit liefde voor de opera het aanzijn aan de Nederlandsche Opera had geschonken, deelde desgevraagd mede, dat het deficit voldoende was gedekt, althans ver beneden zijn verwachtingen gebleven.

In den loop van den zomer van 1917 heeft Koopman opnieuw zijn organisatorische talenten kunnen manifesteeren met een opvoering door zijn tot een massaal geheel versterkt ensemble van Herodias, de opera van Massenet,

in het Amsterdamsche Stadion, waarvan de netto-opbrengst — zij is zeer belangrijk geweest — is ten goede gekomen aan vele noodlijdende kunstenaars.

De omstandigheden, onder welke het seizoen 1917—'18 werd begonnen, waren derhalve uitermate gunstig. De inzet was een noviteit, een opera, gecomponeerd door een landgenoot, den te Weenen woonachtigen en werkzamen toondichter J. S. Brandts Buys, wiens Die Schneider von Schönau in Oostenrijk en Duitschland een belangrijk succes had veroverd. De opera werd in een Nederlandsch gewaad gestoken en kwam als De Kleermakers van Marken voor het voetlicht. Het was een vriendelijk werk, eenigszins geïnspireerd door Wagner's Meistersinger, en het werd ook hier met veel bijval ontvangen. Richard Heuckeroth, die een functie als dirigent van de Arnhemsche Orkest-Vereeniging had aanvaard, werd bij de Nederlandsche Opera vervangen door een anderen landgenoot, Willem Harmans, een jong kunstenaar, die in Duitschland bij verschillende opera-gezelschappen eervolle posities had ingenomen en ook hier terstond waardeering van zijn talent mocht verkrijgen.

Evenals in het vorige seizoen werd te Amsterdam niet alleen in den Stadsschouwburg gespeeld, daar deze sedert de vroegere débâcles slechts op Dinsdagavonden beschikbaar werd gesteld, zoodat de overige vertooningen — het waren er vele — steeds in het Paleis voor Volksvlijt werden gegeven.

Ook in het tweede seizoen werd de lijst van uitgevoerde werken geregeld aangevuld met belangrijke opera's van het groote repertoire, o.a. de Walkure, De Hugenoten, De Tooverfluit, Fidelio, Tosca, De Jodin, enz. . Urlus kwam eenige malen als gast in opvoeringen van De Walkure, Lohengrin en Tannhäuser. De belangstelling voor de Nederlandsche Opera bleef onverzwakt en onder deze omstandigheden meende Koopman aanspraak te mogen maken op eenige daad van het gemeentebestuur der hoofdstad in den vorm van de verleening van een subsidie uit de gemeentekas. Burgemeester en Wethouders adviseerden af-

wijzend, doch de Raad besloot in beginsel tot subsidieverleening onder voorwaarde, dat het bedrijf een ander rechtskarakter zou verkrijgen. Een aardig moment was zeker wel, dat tijdens de behandeling van de subsidie-mogelijkheid in den gemeenteraad de publieke tribune nagenoeg geheel bezet was door het personeel van de Opera. Toen de voor deze kunstenaars zoo gunstige uitspraak was gevallen applaudisseerden zij luide, hetgeen aan een der raadsleden de opmerking ontlokte „laat ze nu ook eens voor ons applaudisseeren, wij hebben het zoo vaak voor hen gedaan!" Inderdaad een opmerkelijk „play in a play".

Vóór den aanvang van het derde seizoen had de Opera den vorm eener naamlooze vennootschap met Koopman als haar directeur. Het gevolg was, dat de toezegging eener gemeentelijke subsidie kon worden gestand gedaan. Artistiek werd dit seizoen begonnen met een vertooning van De Herbergprinses, een opera van den Zuid-Nederlander Jan Blockx op den tekst van Nestor de Tière.

Ook in dit seizoen waren er eenige zeer belangrijke eerste uitvoeringen o.a. van Laagland (Tiefland) van Eugen d'Albert, dat het tot niet minder dan vijftig opeenvolgende vertooningen voor steeds uitverkochte zalen kon brengen, van Otello en La Traviata, beide van Verdi, van Wagner's Siegfried — de eerste opvoering in het Nederlandsch — kortom, uiterlijk scheen alles in orde, maar inwendig leek het alsof bij den heer Koopman, die eenigszins wispelturig van aard was en plotseling andere aspiraties koesterde — hij aanvaardde o.a. in het voorjaar van 1918 een candidatuur voor het lidmaatschap van de Tweede Kamer der Staten-Generaal — het pleizier van op den duur operabestuurder te spelen tegelijk met de verkrijging van subsidies was verdwenen. Er werden in den boezem van het gezelschap partijen gevormd en de oude splijtzwam, die zoo vaak bloeiende ondernemingen heeft ten val gebracht, vertoonde zich ook hier in haar meest onaangename gedaante. De heer Koopman besloot derhalve tegen het einde van het seizoen het veld te ruimen, terwijl een Haagsche combinatie gereedstond om met hetzelfde ensemble on-

middellijk den arbeid der Nederlandsche Opera voort te zetten. De discussies over de vraag Amsterdam of Den Haag werden door het opera-personeel niet zonder heftigheid gevoerd, doch ten slotte zegevierde de residentie en zóó werd met het najaar van 1919 het bedrijf naar Den Haag overgebracht onder de directie van den heer Willem van Korlaar Jr. Koopman zelf ging een reis om de wereld ondernemen en bleef zoodoende geruimen tijd achteraf.

Middelerwijl waren er te Amsterdam ook nog enkele andere Nederlandsche opera-gezelschappen onder verschillende benamingen nu eens als Amsterdamsch Lyrisch Tooneel, dan weer als Nationaal Opera Gezelschap, — de wet op den handelsnaam bestond in die jaren nog niet — aan den arbeid; o.a. in het Theater Carré, waar zich de tenoren Hendrik Drost en Morrison en de bariton Emiel van Bosch en anderen deden hooren, Ben Geysel den dirigeerstaf hanteerde en Faust natuurlijk op het programma stond. Pauwels probeerde het nog eens in het Theater Carré met een vertooning van La Traviata onder leiding van den heer J. J. van Amerom met medewerking van eenige voormalige sterren der Italiaansche Opera, zooals Marguérite Bevignani en Giuseppe Reschiglian, doch al deze vertooningen droegen slechts het karakter van ad hoc-manifestaties.

Een dergelijke was ook die op 9 Mei 1917 in het Paleis voor Volksvlijt te Amsterdam van De verdronken Klok, opera van Heinrich Zöllner naar het sprookjesgedicht van Gerhart Hauptmann, opgevoerd door een ensemble van de Amsterdamsche Opera-Vereeniging, een combinatie van jongeren met medewerking van enkele bekende operaartisten van reputatie, en begeleiding van het Utrechtsch Stedelijk Orchest, onder de leiding van Theo van der Bijl. In het volgend seizoen kwam dezelfde vereeniging in den Stadsschouwburg met de première van een fragment uit Warhold, een door Cor Hermus bewerkt libretto naar den historischen roman van Adriaan van Oordt, met de muziek van Theo van der Bijl, op dien avond gevolgd door De Bron van Badrah, een lyrische fantasie van Rient van

Sante, met muziek van B. van den Sigtenhorst Meyer. Dit zangspel is te Amsterdam evenals in den voorafgaanden winter te 's-Gravenhage gepresenteerd door een opera-ensemble van de begaafde zangpaedagoge Cornelie van Zanten, die zelve de regie had, onder de leiding van Henk van den Berg.

Een ephemere vertooning is die geweest van een oorspronkelijk muziekdrama Rebecca van den Nederlandschen auteur-componist J. Siestro, een bekend copiïst van muziek, een métier, dat hij ook in de compositie van zijn toen vertoonde opera niet heeft verloochend. Een ensemble, samengesteld door Désiré Pauwels voor een groot gedeelte uit kunstenaars van het kort te voren ontbonden Amsterdamsch Lyrisch Tooneel met J. J. van Amerom als dirigent, heeft Rebecca ten doop gehouden; haar is evenwel geen lang leven beschoren geweest.

Andere oorspronkelijke Nederlandsche opera's uit dien tijd zijn geweest Madeleine, lyrisch drama, tekst van Jos. van Veen, muziek van Sam Schuyer en Op Hoop van Zegen, naar het bekende tooneelstuk van Herman Heyermans, met de muziek van Charles Grelinger.

Bijzonder aardige, zeer op prijs gestelde en wel geslaagde vertooningen te Utrecht, Rotterdam, Den Haag en Amsterdam waren in de seizoenen 1916 en 1917 die van den Muzikalen Kring van Utrecht van de burleske opera De Cid, gecomponeerd door Johan Wagenaar, een werk van buitengewone kwaliteiten, groote frischheid van melodie en voortreffelijk instrumentatie. Naast het bijzonder mooie koor hadden de solisten, ongeveer dezelfden, die eenige jaren te voren bij de opvoeringen van De Doge van Venetië hadden uitgeblonken, (zie blz. 221) en ook het Utrechtsch Stedelijk Orchest — in de hoofdstad verzorgde het Concertgebouw-Orkest het instrumentale gedeelte — een werkzaam aandeel in het groote succes, dat den componist, die zelf dirigeerde, ten deel is gevallen.

Intusschen was de in 1919 naar Den Haag overgebrachte Opera, die voortaan Nationale Opera zou heeten, met

Willem van Korlaar Jr als directeur en Albert van Raalte als eersten dirigent in September van dat jaar haar arbeid begonnen met een vertooning van Tristan en Isolde van Richard Wagner, voor de eerste maal in de Nederlandsche taal. Dit laatste was zeker geen voordeel, want Wagner's dichterlijke taal, die een gesloten éénheid met de muziek vormt — in geen zijner andere werken, Die Meistersinger von Nürnberg misschien uitgezonderd, is er een zóó volkomen harmonie tusschen tekst en muziek als in Tristan und Isolde, zoodat er hier geen sprake van kan zijn, wie van beide, dichtkunst of toonkunst, de heerschappij voert — verliest in de overzetting voor dengene, die met deze werken in het oorspronkelijke is vertrouwd, helaas te veel. Daarbij was de vertaling, om het op zijn zachtst uit te drukken, lang niet onberispelijk. De opvoering met Liesbeth Poolman-Meissner en Jules Moes in de titelrollen en Johanna Zegers de Beyl als Brangäne — Louis van Tulder zong het lied van den matroos in het eerste bedrijf — was onder Van Raalte's suggestieve leiding in menig opzicht verdienstelijk.

Eenige andere opmerkelijke opvoeringen van de Nationale Opera zijn o.a. geweest die van De doode Oogen van Eugen d'Albert, van Thais van Massenet, van Wagner's De Meesterzangers van Neurenberg, van Samson en Dalila van Saint-Saëns, van De Bruiloft van Figaro, met het debuut van Sem Dresden als opera-dirigent. Doch over het geheel genomen ontbrak aan het gezelschap alras het élan, dat Koopman eigen was en dat hij ook op zijn vroegere medewerkers vermocht over te planten. De heer Van Korlaar ondervond ook binnen niet te langen tijd, dat de weg van den opera-directeur bezaaid is met voetangels en klemmen. Bovendien was zijn gezondheidstoestand niet al te best, en toen in den aanvang van 1922—'23 zich wederom strubbelingen van internen aard voordeden, welke uiteraard niet bevorderlijk waren voor de artistieke praestaties, verdween de heer Van Korlaar plotseling van het tooneel en zag men, na een kort interregnum van den heer Jan Heythekker, den heer Koopman, die na zijn

terugkeer te Amsterdam niet had stilgezeten en droomde van de stichting van een nieuw groot Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen in de hoofdstad, zooals hij eenige jaren later propaganda maakte voor den bouw van een Grooten Schouwburg, opnieuw aan het hoofd geplaatst van de opera-onderneming. Teekenend was het feit, dat het in al die jaren van Koopman's afwezigheid te Amsterdam met de Opera niet zoo wilde vlotten, en nauwelijks had hij opnieuw de leiding aanvaard of reeds op den ochtend van de eerste voorstelling onder het nieuwe gezag — van Cavalleria en Paljas — het bordje „Uitverkocht" voor het bespreekbureau van den Stadsschouwburg prijkte. Doch ook Koopman heeft niet lang meer de leiding voortgezet. Kort na de openingsvoorstelling van het seizoen 1923—'24, samengesteld uit een ballet, gevolgd door de opera Een Spaansch half-uurtje (l'Heure Espagnole) van Maurice Ravel, een noviteit voor het Nederlandsche publiek, legde Koopman het bijltje er bij neer, omdat in den Haagschen gemeenteraad de debatten over eventueele subsidie aan het opera-gezelschap van weinig waardeerende tendenzen hadden getuigd. Op slag was het nu met de Opera weer gedaan.

Maar het gezelschap herleefde kort daarop in gewijzigde formatie als Co-Opera-tie, die onder de artistieke leiding van de heeren Albert van Raalte en Alex. Poolman gedurende zes seizoenen blijken heeft gegeven van levensvatbaarheid. Het oude beproefde repertoire, waarin een kunstenares als Liesbeth Poolman-Meissner een belangrijk aandeel had tot verzekering van een groot succes, vaak ook in samenwerking met Jac. Urlus als gast in de groote werken van Richard Wagner, was ook bij dit gezelschap hoofdzaak. Toch mogen daarnaast ook eenige noviteiten niet onvermeld blijven. Daaronder waren Les Burgraves van Leo Sachs, Island Saga van Georg Vollerthun, Rhena van den Vlaamschen componist Jan van den Eeden en als belangrijk Nederlandsch werk Beatrijs, gedicht van Felix Rutten met de muziek van Willem Landré. Opmerkelijk was het zeker, dat, terwijl de drie eerstgenoem-

de opera's voor leege zalen werden gespeeld en nauwelijks op een succès d'estime konden aanspraak maken, de compositie van onzen landgenoot met grooten bijval is ontvangen; een der vertooningen van het werk is in de Groote Opera te Parijs gegeven.

Na het einde van de Co-Opera-tie, die den hoofdzetel harer werkzaamheden had in het ruime Gebouw voor K. en W. te 's-Gravenhage werd aldaar en misschien meer dan elders de behoefte gevoeld aan opera-voorstellingen Dit heeft den ondernemenden directeur van dit gebouw, dr J. Meihuizen, die inmiddels was gepromoveerd tot intendant — een *in dit verband* uit Duitschland overgewaaide en zeker weinig Nederlandsche titel, die naar men mag hopen door de Duitschers tegelijk met hun vertrek naar hun vaderland zal zijn meegenomen — op het denkbeeld doen komen, om voortaan jaarlijks enkele welverzorgde opera-voorstellingen in grooten stijl te 's-Gravenhage te organiseeren.

Van de werken, die in dit kader werden opgevoerd, mogen worden vermeld: Die Walküre in 1926, Der Freischütz, Die Entführung aus dem Serail en Die Meistersinger von Nürnberg in het seizoen 1927—'28, Figaro's Hochzeit en Tristan und Isolde in 1928—'29, Pelléas et Mélisande, Fidelio en Die Aegyptische Helena — de éénige opvoering in ons land van deze opera van Richard Strauss op den tekst van Hugo von Hofmannsthal — in 1929—'30, Cosi fan tutte, Salome en Gotterdämmerung in 1930—'31, Die Walküre in 1933, Figaro's Hochzeit in 1934.

Bekende dirigenten als Bruno Walter, Egon Pollak, Eugen Szenkar, Hans Knappertsbusch hebben onderscheidenlijk naast tal van vermaarde solisten aan het welslagen van deze groote voorstellingen, veel relief gegeven.

Helaas zijn ook deze periodieke opvoeringen ten gevolge van de minder gunstige economische omstandigheden, ook in ons land, in 1934 gestaakt.

Een poging om te Rotterdam ook dergelijk goed-verzorgde vertooningen geregeld te geven kon niet voldoende belangstelling trekken. Men probeerde het met Die Wal-

küre, doch het publiek was blijkbaar afgeschrikt door de hooge toegangsprijzen.

Bij de viering van het tien-jarig bestaan van de Volks-Universiteit te Rotterdam werd als feestvoorstelling een opvoering gegeven van Die Meistersinger von Nürnberg van Wagner met medewerking van een ad hoc-ensemble van uitstekende buitenlandsche solisten, waarover Jan Heythekker de regie voerde, terwijl deze vertooning werd gedirigeerd door Bernard Diamant.

De Koninklijke Fransche Opera en de Italiaansche Opera hebben gedurende de oorlogsjaren hare werkzaamheden onafgebroken voortgezet.

De Franschen gaven zelfs eenige premières, die in het bijzonder de aandacht van allen, die in de uitbreiding van het repertoire belang stelden, ten volle verdienden: Eugen Onegin van Peter Tschaikowsky, Marouf van Henri Rabaud en Pelléas et Mélisande van Claude Debussy. Laatstgemeld lyrisch drama, ontsproten aan de dichterlijke fantasie van Maurice Maeterlinck kwam onder leiding van Jules Deveux in Den Haag voor de eerste maal in ons land in 1917 voor het voetlicht, zij het weliswaar niet onder de meest voordeelige auspiciën, al werkte aan deze opvoering o.a. mede de overigens uitstekende en populaire prima donna van het gezelschap Emma Luart in de rol van Mélisande. Léopold Roosen was Pelléas en Marcel Danley Golaud. Het moest echter tot November 1927 duren, aleer deze opera, die ongetwijfeld tot het belangrijkste behoort, dat in de twintigste eeuw op muzikaal-dramatisch gebied het licht heeft gezien, voor de eerste maal door de Wagnervereeniging te Amsterdam ten tooneele werd gebracht.

In 1918 begon allengs het vegeteerend bestaan, dat de eenmaal zoo bloeiende Haagsche Fransche Opera allengs ging leiden, zich verder af te teekenen, zoodat alle hoop op herstel spoedig moest worden opgegeven. De toenmalige directeur Léopold Roosen, zelf een verdienstelijk zanger en een vooraanstaande kracht van het ensemblee

moest in den Koninklijken Schouwburg het terrein ruimen voor den heer Louis Deru, die in het seizoen als directeur optrad. Terzelfder tijd leidde Roosen een Fransch operagezelschap in den Princesse-schouwburg. Zoo kon Den Haag eenigen tijd op twee Fransche opera-ensembles bogen, een niet onbekend verschijnsel in onze opera-samenleving. Maar de gevolgen van concurrentie bleven niet uit en ofofschoon de Franschen in 1919 na het einde van den wereldoorlog hun overwinning konden vieren, niet alzoo op het terrein van de opera in de Nederlandsche residentie. Terwijl enkele vooraanstaande Hagenaars, die zich bovenal lieten leiden door de herinnering aan een roemrijk verleden van de Fransche Opera en aan een meer dan twee eeuwen oude traditie, alsnog pogingen in het werk stelden om de zaak te redden, was een débâcle het onvermijdelijke einde. Op 26 April 1919 ging de Fransche Opera als vast gezelschap in Nederland voorgoed ter ziele.

Cav. M. de Hondt trotseerde gedurende de jaren 1914—'18 alle oorlogsgevaren en bracht ook toen herhaaldelijk uit Italië ensembles van prachtige stemmen, gezelschappen, samengesteld uit kunstenaressen en kunstenaars, wier namen even welluidend klonken als hunne stemmen.

Eerst na den dood van De Hondt in 1925 werd de gestie van deze opera-onderneming in een richting gedreven, die kennelijk een nieuwen koers aanwees. Mevrouw de Hondt, gedurende vele jaren de trouwe hulp van haar echtgenoot, zette aanvankelijk diens werk voort. Haar komt de eer toe, Nederland in kennis te hebben gebracht met Puccini's laatste groote (zelfs door hem niet geheel voltooide) opera Turandot, die allerwegen en ook in ons land een succes is geworden. Voor de eerste maal besteedde de Italiaansche Opera toen een groote zorg aan de monteering, die juist in dit werk niet minder eischen stelt dan het vocale en instrumentale gedeelte. De dirigent Fratini heeft in die jaren menig kunststuk op het gebied van dirigeerbeleid volbracht. Hetzelfde kan men eigenlijk ook van al zijn opvolgers aan den dirigentenlessenaar getuigen: Angelo Ferrari, Mario Parenti, Antonino Votto en Edmondo de Vec-

chi waren achtereenvolgende maestri, die allen ten volle voor hun zware taak waren berekend en steeds op de dankbaarheid van het publiek konden rekenen. Want de massa werd niet moede de dirigenten met bijna even veel warmte toe te juichen als de door haar gevierde en aangebeden sterren, gelijk bijvoorbeeld een sopraan als Sara Scuderi, een tenor als Gaspare Rubino, een bariton zooals Antenore Reali. Gina Cigna, die later in haar moederland en ook elders, o.a. te Weenen en te New-York een gevierde ster is geworden, heeft ook hier in het ensemble der Opera Italiana haar groote talenten tot ontplooiïng kunnen brengen. Met Mariano Stabile konden eenigen tijd na de vertooningen door de Wagnervereeniging opvoeringen van Falstaff van Verdi worden ondernomen, welke zeker niet onderdeden voor de grootsch opgezette op het Leidscheplein. Want sedert vele jaren had de Italiaansche Opera, wat Amsterdam aangaat, als vast terrein voor haar werkzaamheden het Theater Carré uitgekozen. Daar werd de triomf van het bel canto gevierd.

Mevrouw De Hondt werd in het artistieke beheer opgevolgd door Comm. Arturo Borin en deze na diens overlijden in 1933 gedurende één jaar door Cor van der Lugt Melsert. Daarna hebben de commissarissen in overleg met den fungeerenden dirigent de geheele leiding overgenomen.

Gedurende het laatste tijdperk werd het repertoire voortdurend aangevuld, zoodat men naast de oudere, beproefde opera's, die voor alle tijden schijnen te zijn geschreven, ook heeft kunnen luisteren naar een werk als l'Amore dei tre Re van Montemezzi, Francesca da Rimini van Zandonai, Puccini's tryptichon Il Tabarro, Suor Anglica en het zeer geestige, meesterlijk geschreven Gianni Schicchi. Onder leiding van Antonino Votto vond in het begin van 1935 in den Stadsschouwburg te Amsterdam en ook te 's-Gravenhage de zeer belangrijke introductie plaats van een tweetal moderne opera's t.w. Maria Egiziaca van Ottorino Respighi en Il finto arlecchino van Francesco Malipiero. Op denzelfden avond introduceerde maestro Alberto Erede La Favola d'Orfeo van Alfredo Casella. In

een voorafgaande matinée in het Theater Carré werd La Ronda di Notto di Rembrandt, een fantasie op Rembrandt's Nachtwacht, gedicht en gecomponeerd door de gebroeders Giovanni en Domenico Monleone in ons land voor de eerste maal opgevoerd. Het Nederlandsche publiek heeft gelukkig door een flinke opkomst op de goede bedoelingen van de organisatoren van dezen avond gereageerd. Het was immers vroeger een opmerkelijk feit, dat het Nederlandsche publiek, hetwelk de Italiaansche Opera geregeld bezocht, liever naar Il Trovatore, Rigoletto of Aida van Verdi kwam luisteren dan naar Otello of Falstaff van denzelfden meester. Puccini trok steeds met La Bohème, La Tosca of Madama Butterfly meer dan met zijn latere werken, die toch zeker niet minder belangstelling verdienden.

Naast de monteering en verbeterde mise-en-scène behoort nog te worden vermeld de medewerking van een ballet-ensemble, dat gedurende de laatste decennia onder de leiding heeft gestaan van onderscheidenlijk Darja Col'in en Yvonne Georgi.

In 1937 vierde de onderneming met veel geestdrift haar veertigjarig bestaan. Een jubileumseizoen, waarin een uitvoering van Manon Lescaut van Puccini, met Sara Scuderi in de titelrol en een herhaling van Turandot de kroon spanden.

Duitschland zorgde gedurende de oorlogsjaren van 1914—1918 voor een krachtige propaganda op het gebied der opera door enkele opvoeringen, die ongetwijfeld op een hoog niveau hebben gestaan. Onder leiding van den vroegeren intendant van de Stedelijke Opera te Barmen, A. von Gerlach (zie blz. 218) werd te Amsterdam en te 's-Gravenhage een aantal belangrijke opvoeringen gegeven, van welke o.a. vermelding verdient Der Rosenkavalier van Richard Strauss, door den componist zelf gedirigeerd. Strauss kwam ook nog om een prachtig geslaagde opvoering van Die Meistersinger von Nürnberg te dirigeeren. Max von Schillings verscheen als dirigent van zijn groote opera Mona Lisa, gepresenteerd door een en-

semble van de Opera te Stuttgart met Iracema Brügelmann, den tenor Oestwig en John Forsell in de hoofdrollen. Wagner's Tristan und Isolde, onder de muzikale directie van Gustav Brecher, Lohengrin en Der fliegende Holländer, de laatste onder leiding van Otto Klemperer, terwijl Barbara Kemp een indrukwekkende creatie leverde van de Senta-figuur en Jac. Urlus de rol van Erik vervulde, stonden op de lijst der opgevoerde werken en eindelijk ook Fidelio en Die Hochzeit des Figaro. Bij de opvoeringen van beide laatste werken zag men Willem Mengelberg voor de eerste maal onder grooten bijval als opera-dirigent aan den lessenaar verschijnen. Fidelio werd in een schitterende bezetting gegeven: Edyth Walker als Leonore, Hermann Jadlowker als Florestan en Paul Knüpfer als Rocco. In Figaro trad vooral de figuur van den vermaarden Zweedschen bariton Joh. Forsell als de graaf op den voorgrond; opmerkelijk was arbij ook dat hij zijn partij in het Zweedsch zong, h. een uiteraard tot een kleine Babylonische spraakverwarring aanleiding moest geven.

Toen de oorlog voorbij was, behoorden ook deze Duitsche manifestaties tot het verleden. Wel kwamen er in de latere jaren nog eenige Duitsche ensembles naar ons land, o.a. een Opera uit München met opvoeringen van een drietal opera's van Mozart, Don Juan, Cosi fan tutte en Figaro's Hochzeit en de Stedelijke Opera van Frankfort a.d. Main met Rienzi, dat sedert 1895 niet meer in ons land was opgevoerd en met Der Rosenkavalier. Doch hetgeen deze vertooningen te zien en te hooren gaven kan nauwelijks als middelmatig worden vermeld.

Grooter en voornamer was het optreden in ons milieu van verschillende buitenlandsche ensembles, die hierheen kwamen op initiatief en als gast van de herboren Wagnervereeniging.

In December 1921 verscheen in de dagbladen een mededeeling, dat er overeenstemming was verkregen ten aanzien van de nog steeds bestaande Wagner-Vereeniging, die echter sedert 1919 weinig meer van zich had doen spreken,

en het Concertgebouw. Een soort van fusie, welke met zich bracht, dat de heer Julius C. Bunge tot bestuurslid van het Concertgebouw werd benoemd en Amsterdam in de toekomst jaarlijks weer eenige tot in de puntjes verzorgde muzikaal-dramatische vertooningen zou krijgen. De bedoeling was, dat deze niet als voorheen uitsluitend van Richard Wagner's werken zouden zijn. Het karakter der niet-openbaarheid werd eveneens prijsgegeven, zoodat zij midden in de publieke belangstelling zouden komen te staan. Nochtans werd een beroep gedaan op de oude leden om hetgeen zij mede met zooveel vuur en geestdrift hadden opgebouwd ook in de toekomst te blijven steunen, een beroep, dat niet vergeefsch is geweest, daar zij nog steeds de oude kern der belangstellenden vormden.

Ook de nieuwe koers is zeer gunstig geweest voor de ontwikkeling van de muzikaal-dramatische kunst te onzent. Het ging uiteraard anders dan indertijd onder Henri Viotta, toen deze, gelijk hierboven is beschreven, steeds zijn persoonlijkheid op de vele opvoeringen drukte. Men zou echter verkeerd doen met uitsluitend als laudator temporis acti op te treden, want ook in de nieuwe formatie heeft de Wagnervereeniging buitengewone luisterrijke prestaties tot haar credit. De heer J. C. Bunge heeft zich een maecenas getoond, die niet voor zijn vader behoefde onder te doen. Hij trachtte in samenwerking met het Amsterdamsche gemeentebestuur aan de hoofdstad een nieuwen schouwburg, het Museum Theater, dat voornamelijk als opera-gebouw was bedoeld, te verschaffen. Voor den bouw hiervan waren uitgewerkte bekroonde plannen gemaakt, zoodat de zaak bijna in kruiken en kannen was. Doch op het laatste oogenblik werd een desbetreffend voorstel van B. en W. door den Gemeenteraad in een voltallige zitting met de meerderheid van drie stemmen (24—21) verworpen. Het strekte den heer Bunge tot groote eer, dat hij zich niet ontmoedigd heeft teruggetrokken, maar door een meer dan vorstelijke financieele belangstelling de toekomst der Wagnervereeniging heeft verzekerd. In 1934, juist even na de herdenking van het 50-jarig bestaan van

de vereeniging, is Bunge op 69-jarigen leeftijd in zijn statig huis Kareol, door hem naar Tristan's burcht genoemd, te Aerdenhout ontslapen. Henri Viotta was Bunge ongeveer een jaar vroeger — op 18 Februari 1933 — voorgegaan te Clarens bij Montreux, waarheen hij zich na het nederleggen zijner functies in het vaderland had teruggetrokken, ten einde aldaar van een welverdienden rustigen levensavond te genieten.

Als president van de Wagnervereeniging is Bunge opgevolgd door mr dr J. P. van Tienhoven, een man van sterk temperament en veel kennis, daarbij een enthousiast opera-liefhebber. Hij maakte reeds sinds een tiental jaren deel uit van het bestuur en heeft zeer krachtig aan de herleving der Wagnervereeniging meegewerkt. Als een tweede Titurel is hij boven alles ook een trouwe „Hüter des Grals".

De lijst van werken, die door de herboren Wagnervereeniging sedert 1923 op haar programma zijn geplaatst, is zeer uitgebreid en waarlijk indrukwekkend. De vereeniging werd daarbij geadministreerd door haar secretarisgedelegeerde dr Paul Cronheim, die bij een niet te miskennen flair een prijzenswaardige activiteit heeft ontwikkeld, twee factoren, die zeker als belangrijke voorwaarden tot succes kunnen worden aangenomen. En aan succes heeft het dr Cronheim allerminst ontbroken. Want wie eenigermate bekend is met den arbeid, die moet worden verzet, aleer op den avond der opvoering van een muzikaal-dramatisch werk het sein tot den aanvang kan worden gegeven en alles een vlot verloop zal hebben, kan zich een oogenblik indenken in de moeilijke opgaaf, welke is gesteld aan den man, die „achter de coulissen aan de touwtjes trekt". De thans volgende opsomming spreekt voor zichzelf, waar het geldt den met talent en volharding gepraesteerden arbeid van dr Cronheim, daarbij gesteund door een aantal niet genoemde medewerkers, afzonderlijk met alle waardeering te vermelden.

Men begon op Donderdag 25 Januari 1923 met een opvoering van Tristan und Isolde onder leiding van Karl Muck. De opeenvolgende uitvoeringen van Wagner's

werken, doorgaans één in elk seizoen, werden als vroeger door een daartoe ad hoc samengesteld ensemble gegeven met medewerking van voorname krachten. Artur Bodanzky uit New-York dirigeerde in 1928 Die Walküre; Max von Schillings in 1929 Parsifal en in 1930 Siegfried. Die Meistersinger von Nürnberg werd in 1925 door Karl Muck en in 1931 door Fritz Busch geleid; Richard Strauss in 1927 en Franz von Hoesslin in 1931 traden onderscheidenlijk als dirigenten van Tristan und Isolde op. Sedert 1933 kwam Erich Kleiber geregeld, om achtereenvolgens Parsifal, Tannhäuser, Die Walküre, Lohengrin, Götterdämmerung en Siegfried te dirigeeren. De opvoeringen van Die Walküre in Mei 1939 werden geleid door den Berlijnschen intendant Heinz Tietjen, die de laatste jaren een belangrijke functie bij de Bayreuther Festspiele heeft waargenomen. De laatste vertooningen van Der Ring des Nibelungen werden in nieuwe decors van den begaafden ontwerper Emil Preetorius gegeven. Ook worde hier de naam vermeld van den kundigen tooneelmeester der vereeniging F. Fernantzen, die na den op blz. 122 genoemden „Maschinenmeister" Müller den heer Bunge tot belangrijken steun is geweest. Dat bij de Wagneropvoeringen tot 1931 de naam van Jac. Urlus voortdurend in de verschillende tenor-rollen op het programma prijkte, zij terloops even opgemerkt.

Werd derhalve eenerzijds gestreefd naar het bewaren van den Wagner-stijl in de verschillende met over het algemeen bijzondere zorg voorbereide opvoeringen, anderzijds heeft het zwaartepunt der manifestaties van de Wagnervereeniging voor een niet gering deel gelegen in de vele opvoeringen van andere belangrijke werken van zeer uiteenloopenden aard. Nu en dan met medewerking van gesloten ensembles uit den vreemde, die, tot dit doel uitgenoodigd, te Amsterdam als de meest aangewezen vertolkers zijn opgetreden. Hier worden in de eerste plaats in de herinnering teruggeroepen de onvergetelijke vertooningen in 1932 van Boris Godounow van Modest Moussorgski, het meesterwerk van de zgn. moderne Russische

school met Feodor Chaliapine als den grandiozen en overgetelijken vertolker van de titelrol en voor het overige geïntroduceerd door het ensemble van de Opéra Russe à Paris onder de artistieke leiding van prins A. Zeretelli met Michael Steiman als den dirigent; voorts de opera Ariadne auf Naxos van Richard Strauss, die voor de eerste maal te Amsterdam is opgevoerd door het ensemble van de Weensche Staatsopera in het begin van 1924, toen zij als afsluiting van een Richard Strauss-feest in samenwerking met het Concertgebouw ter viering van den aanstaanden zestigsten verjaardag van den Meester onder leiding van den componist op het programma stond. Hetzelfde werk en Der Rosenkavalier werden het volgende jaar in 1925 zoowel te Amsterdam als te 's-Gravenhage ten tooneele gebracht door het ensemble van de Berlijnsche Staatsopera, onder leiding onderscheidenlijk van Erich Kleiber en Max von Schillings. Verder Prodaná Nevêsta (De verkochte Bruid), van B. Smetana, door het ensemble van de Nationale opera uit Praag, in het Tsjechisch onder leiding van Václav Talich; van Mathis der Maler, de veelbesproken opera van den Duitschen nieuwlichter Paul Hindemith, door het ensemble van de Opera te Zürich, onder de muzikale directie van Robert F. Denzler; van Wozzeck, een ultra-modern werk, gecomponeerd door den Oostenrijker Alban Berg, den voornamen leerling uit de school van Arnold Schönberg, welk schrijnend muziekdrama hier op uitnemende wijze werd geïntroduceerd door het ensemble van de stedelijke Opera te Aken onder leiding van Paul Pella en bovenal ook van Ariane et Barbe Bleu van Paul Dukas op den zeer lyrischen tekst van Maurice Maeterlinck, een sprookje, dat in menig opzicht sterke aanleuningen vertoont aan Pelléas et Mélisande van Debussy, nochtans een zelfstandig karakter bewaart, hier opgevoerd door een ensemble van de Groote Opera te Parijs onder leiding van den eersten dirigent van dit vermaarde kunstinstituut Philippe Gaubert en de voorname Germaine Lubin als Ariane, voor welke manifestatie de directeur der Opera, de bekende Jacques Rouché, zelf naar Amsterdam

was medegekomen. Prachtige opvoeringen waren ook die van Der Rosenkavalier in 1937 onder Erich Kleiber en van Arabella van Richard Strauss, op dat oogenblik, in 1934, de jongste compositie van den meester, die deze opera hier zelf kort na zijn zeventigsten verjaardag dirigeerde, van Carmen van Bizet, van Iphigénie en Tauride van Gluck, van Acis et Galathée van Lully, van het geestige l'Heure Espagnole van Maurice Ravel, bij welke gelegenheid Amsterdam den beroemden toondichter voor de laatste maal als gast in zijn midden zag en geestdriftig hulde heeft gebracht, van Pelléas et Mélisande, het geniale meesterwerk van Claude Debussy, met Charles Panzéra als Pelléas, Yvonne Brothier als Mélisande, Henri Dufranne als Golaud en Claire Croiza als Geneviève, Pierre Chéreau als regisseur, in een uiterst fijne ensceneering van André Boll, van Falstaff, Verdi's laatste schitterende compositie, bij welke uitvoeringen Mariano Stabile, een kunstenaar van groot formaat, de titelrol vervulde en een ensemble van kunstenaars voor het meerendeel samengesteld uit leden van de in ons land gevestigde Italiaansche Opera heeft medegewerkt, van Les Contes d'Hofmann van Jacques Offenbach, bij welke Johan de Meester de regie en de mise-en- scène heeft verzorgd. Voor al deze vertooningen aanvaardde Pierre Monteux als muzikale leider de verantwoordelijkheid. Iphigénie en Tauride kreeg een herhaling door het ensemble der Wagnervereeniging in Juni 1931 in de Groote Opera te Parijs, eveneens onder Pierre Monteux' leiding. Na de prachtige eerste opvoeringen van Pelléas et Mélisande in het najaar van 1927 werd Debussy's meesterwerk onder Monteux's directie in Februari 1935 weer ten tooneele gebracht. Bruno Walter dirigeerde eenige schitterende uitvoeringen onderscheidenlijk van Die Zauberflöte, van Die Entführung aus dem Serail en van Le Nozze di Figaro — derhalve ook in de oorspronkelijke authentieke interpretatie — alle van Mozart. Eveneens leidde Bruno Walter eenige welgeslaagde opvoeringen van Die Fledermaus van Johann Strauss, die daarna te Londen en te Parijs werden herhaald. Karl Muck dirigeerde

eenige opvoeringen van Don Juan, en Fritz Busch kwam als dirigent van een paar opvoeringen van Fidelio van Beethoven in 1927, het herdenkingsjaar van Beethoven's sterfdag, honderd jaar geleden.

Een gebeurtenis, welke afzonderlijk vermelding verdient — zij was zeker niet de minste daad van beteekenis van de Wagnervereeniging — is de eerste voorstelling geweest van het symphonische drama Halewijn, naar het middeleeuwsche gedicht, in een versie van mr M. Nijhoff, voor dit doel bewerkt door Emmy van Lokhorst, en waarvoor Willem Pijper de muziek componeerde. Dit symphonisch drama werd op 13 en 14 Juni 1933 voor de eerste maal opgevoerd in den Amsterdamschen Schouwburg ten aanhoore van een internationaal milieu van kunstenaars, die te Amsterdam waren vereenigd ter bijwoning van het muziekfeest van de International Society for Contemporary Music. Pierre Monteux dirigeerde een ensemble, samengesteld uit een aantal Nederlandsche kunstenaars en kunstenaressen, met Johan de Meester als regisseur en metteur -en-scène.

De viering van het veertigjarig jubileum van Willem Mengelberg als dirigent van het Concertgebouw-orkest werd door de Wagnervereeniging mede opgeluisterd door een opvoering van Elektra van Sophocles in samenwerking met de Amsterdamsche Tooneelvereeniging, waarbij Charlotte Köhler zich in het bijzonder in de titelrol onderscheidde, met de muziek van Alphons Diepenbrock, ten gevolge waarvan deze vertooning het karakter verkreeg van een muzikaal-dramatische (zie ook aanteekening no. 32). In 1936 organiseerde de Wagnervereeniging in samenwerking met de Amsterdamsche Tooneelvereeniging eenige opvoeringen van Shakespeare's geniaal tooneelstuk Een Midzomernachtsdroom, voor welke Felix Mendelssohn-Bartholdy even onsterfelijke muziek heeft gecomponeerd. Albert van Dalsum voerde de regie en bezorgde de mise-en-scène. Het muzikale gedeelte dezer vertooningen stond onder leiding van Willem Mengelberg. Tijdens de Vondelherdenking in November 1937 werden onder de auspiciën

van de Wagnervereeniging eenige vertooningen gegeven van Vondels's treurspel Faëton, met de muziek van Willem Pijper. Eduard Verkade was de regisseur. De muziek werd uitgevoerd onder leiding van den componist.

Zeer buitengewoon waren ook de manifestaties van het beroemde Russisch Ballet van Djaghilew in het voorjaar van 1924, toen in de drie voornaamste steden van ons land dit ensemble door de Wagnervereeniging gedurende een week werd gepresenteerd met verschillende belangrijke vertolkingen van zijn uitgebreid repertoire, met Igor Strawinsky's Petrouchka als grandioos besluit. De Wagnervereeniging heeft zich sedert dien eveneens bezig gehouden met de bevordering van de balletkunst en toen in ons land Yvonne Georgi ten deze begon leiding te geven, was de Wagnervereeniging een der eersten, om dezen arbeid aan te moedigen, niet alleen met woorden doch eveneens door daden, want het ballet heeft vele opvoeringen van de Wagnervereeniging door zijn medewerking kunnen opluisteren. Bij het eerste officieele bezoek van het Prinselijk Echtpaar aan Amsterdam in Juni 1937 heeft Yvonne Georgi's ensemble in een drietal balletten, Festive Dances van Henry Purcell, Diana van Alexander Voormolen en Coppélia van Léo Délibes onder de muzikale leiding van Ernest Ansermet, aan de gala-voorstelling in den Stadsschouwburg bijzonder relief gegeven.

Vele der opvoeringen werden kort te voren ingeleid door een lezing of voordracht in verband met het ter opvoering gekozen werk door ter zake kundige musicologen op dit speciale terrein. Zoo heeft Henry Prunières gesproken over Pelléas et Mélisande, Willem Pijper over Alban Berg's Wozzeck. Anna Bahr-von Mildenburg hield eenige dagen vóór een uitvoering van Tristan und Isolde een voordracht over muziek en uitbeelding bij Wagner. Alexander Schmuller heeft het Nederlandsche publiek nader gebracht tot Modest Moussorgsky en diens Boris Godounow, Franz Werfel, de bekende schrijver van Verdi, Roman der Oper, heeft vóór de opvoering van Falstaff over Verdi gesproken. Eduard Reeser leidde in een rede de muziek van Diepen-

brock bij Sophocles' Elektra in. De herdenking van den vijftigsten terugkeer van Richard Wagner's sterfdag op 13 Februari 1933 heeft met een avond in de groote zaal van het Concertgebouw plaats gevonden. De treurmuziek uit Götterdämmerung, het Siegfried-Idyll en het Voorspel van Lohengrin vormden het muzikale gedeelte van het programma onder leiding van Erich Kleiber; de bekende schrijver Thomas Mann heeft op dien avond een uitvoerige herdenkingsrede gehouden. Paul Stefan was de inleider van Smetana's Prodaná Nevêsta. Louis Laloy, de voorname Fransche musicoloog, de schrijver van een prachtige monografie over Claude Debussy kwam naar Amsterdam om over Paul Dukas en diens Ariane et Barbe Bleu te spreken. Emil Preetorius, de ontwerper van nieuwe decors van Der Ring des Nibelungen hield een voordracht over deze ensceneering. Mevrouw Mayer-Lissmann, die vele jaren tijdens de Salzburger Festspiele tal van bezoekers aan zich heeft verplicht door voordrachten over de opera's, die aldaar worden opgevoerd, heeft Arabella van Richard Strauss ingeleid. Mathis der Maler van Paul Hindemith, dat ook aanleiding was tot een Grünewald-tentoonstelling in het Rijksmuseum, was het onderwerp eener inleidende voordracht door K. Schmidt-Blosz.

In de latere jaren heeft de Wagnervereeniging het groote publiek herhaaldelijk ook bereikt door middel van pakkende, de aandacht trekkende, op kunstzinnige wijze ontworpen affiches.

Bij de viering van haar vijftigjarig bestaan was een ander opmerkelijk gebaar van de Wagnervereeniging de vestiging van een muzikaal-dramatische afdeeling aan het Amsterdamsche Conservatorium van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst, onder aanstelling van mr Johannes den Hertog als leider van die afdeeling. Het practische resultaat was, dat een aantal jongeren hier een opleiding hebben genoten, welke velen in hun verdere loopbaan als muzikaal-dramatische kunstenares of kunstenaar te stade is gekomen. De uitvoeringen van Pelléas et Mélisande van Claude Debussy met Frans Vroons en

Greet Koeman in de titelrollen en andere jonge Nederlandsche kunstenaars in het najaar van 1937 waren de eerste voortreffelijke resultaten van dezen nieuwen gemeenschappelijken arbeid. In Maart 1938 volgden opvoeringen van l'Heure Espagnole van Maurice Ravel (bedoeld als een Ravel-herdenking naar aanleiding van diens overlijden) en van De Snoek, een komische opera in drie bedrijven van Emmy van Lokhorst met de muziek van Guillaume Landré. In het najaar van 1938 vond een nieuwe manifestatie plaats met de opvoeringen van Le donne curiose, de vlotte en geestige opera van Ermanno Wolf-Ferrari. De première van deze opera werd gegeven als gala-voorstelling bij gelegenheid van de viering van het veertigjarig regeeringsjubileum van H. M. Koningin Wilhelmina.

De balletgroep van Yvonne Georgi is op een afzonderlijken avond in den Stadsschouwburg opgetreden in Die Geschöpfe des Prometheus met de muziek van Ludwig van Beethoven en het ballet El Sombrero de tres Picos (Le Tricorne), muziek van Manuel de Falla, waarbij L. M. G. Arntzenius aan den dirigentenlessenaar was gezeten.

In 1939, toen de nieuwe groote oorlog reeds buiten onze grenzen woedde, zou een nog verdere consequentie van de samenwerking met de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst tot uiting komen bij de plannen om een toekomstige nationale Opera opnieuw kans van slagen te geven. Er kwam een instelling tot stand onder den naam van Nederlandsche Opera-Stichting. Als eerste poging mogen de uitvoeringen van Die Zauberflöte in het najaar van 1939, waarvan de première te Rotterdam in vereeniging met de Volksuniversiteit aldaar is gegeven, worden vermeld. De voorstellingen werden in het voorjaar van 1940 te 's-Gravenhage en te Amsterdam herhaald. De krachtige hand van Lothar Wallerstein, die sedert de politieke omwenteling in de Donau-landen Weenen metterwoon had verlaten en een functie als leider der opera-klasse aan het Koninklijk Conservatorium voor Muziek te 's-Gravenhage

had aanvaard, deed zich bij die opvoering terdege gevoelen.

Van de aanwezigheid van Lothar Wallerstein hier te lande had de Maatschappij Zeebad Scheveningen en haar voortvarende secretaris-lid van den Raad van Beheer, mr A. Adama Zijlstra, die er steeds op bedacht is geweest om de eerste badplaats van ons land tot een internationaal centrum te verheffen, waar dikwerf ongezocht gelegenheid heeft bestaan tot het leveren van kunstpraestaties van rang en formaat, en waar reeds vroeger opera-ensembles uit Aken, met d'Albert's Tiefland en uit Dusseldorf waren verschenen, gebruik gemaakt om in den zomer van 1939 een viertal opvoeringen in grooten stijl te organiseeren en de regie en de mise-en-scène van deze aan Lothar Wallerstein toe te vertrouwen. Twee opvoeringen van Pelléas et Mélisande van Claude Debussy onder de muzikale leiding van Ernest Ansermet en met medewerking van voorname kunstenaars als Georges Cathelat als Pelléas, Elen Dosia als Mélisande, Claude Got als Golaud en Marguérite Vhita als Geneviève, en twee vertooningen van Le Nozze di Figaro van Mozart, door Carl Schuricht gedirigeerd, hebben bij allen, die deze in grooten stijl gegeven opvoeringen bijwoonden, een onvergetelijken indruk achtergelaten. Bij de opvoeringen van Mozart's opera heeft het verrassend, schitterend geslaagde debuut van Nederlands eerste sopraan-zangeres Jo Vincent als La Contessa plaats gehad naast andere vooraanstaande figuren gelijk Alfred Jerger (Il Conte), Alexander Kipnis (Figaro), Irene Eisinger (Susanna) en Jarmila Novodna (Cherubino) in samenwerking van een aantal jongere Nederlandsche artisten, opgeleid in de opera-klasse van Lothar Wallerstein.

Reeds waren nieuwe plannen voor het Scheveningsche seizoen 1940 gesmeed, toen deze tengevolge van de gebeurtenissen van den 10den Mei onuitvoerbaar werden.

Een zich als Opera-studio in 1933 aandienend gezelschap dat over verschillende goede krachten beschikte, heeft geen levensvatbaarheid gehad. Het bleef bij eenige welgeslaagde opvoeringen, o.a. van de hier te lande tot dus-

ver nog onbekende opera van G. F. Händel Julius Caesar, die in een Duitsche vertaling werd ten gehoore gebracht. Maar bij de opvoeringen van Die Fledermaus van Johan Strauss zakte het niveau dermate, dat van een verdere poging op dit gebied werd afgezien.

Overigens verdienen nog vermelding eenige opvoeringen, welke een uitgesproken muzikaal-dramatisch karakter hebben gedragen, nl. van De Geschiedenis van den Soldaat, het opmerkelijk dramatisch verhaal van C. F. Ramuz, door M. Nijhoff in het Nederlandsch vertaald, en waarvoor Igor Strawinsky belangrijke muziek heeft geschreven, zoomede van El Retablo de Maeso Pedro, een marionetten-opera van Manuel de Falla.

Strawinsky's werk is verschillende keeren te Amsterdam éénmaal onder leiding van den componist, en in 1940 ook te 's-Gravenhage uitgevoerd; de twee vertooningen van De Falla's opera in 1926 zijn door Willem Mengelberg gedirigeerd.

De Wagnervereeniging heeft in het seizoen 1940—'41 nog opvoeringen gegeven van Beethoven's Fidelio, onder leiding van Eduard van Beinum, bij welke gelegenheid de rol van Florestan werd vervuld door den Nederlandschen tenor Henk Noort, afkomstig uit de school van Cornelie van Zanten, een met een prachtig orgaan toegeruste zanger, die reeds in Duitschland op een mooien staat van dienst kon bogen en van Wagner's Tannhäuser onder leiding van Johannes den Hertog. Bij de opvoeringen van beide opera's hebben verschillende jongere Nederlandsche kunstenaars, zooals de sopraan Ruth Horna, de bariton Otto Couperus en de bas Johan Lammen, die sedertdien helaas is overleden, e.a. hunne kansen gekregen.

Gedurende vele jaren hebben, zooals ook in andere landen geschiedde, de Nederlandsche Omroep Vereenigingen, zooals de A.V.R.O., de K.R.O. en de V.A.R.A., een hartig woordje kunnen medespreken bij de ontwikkeling van de Opera. Verscheiden opera-uitvoeringen in de wereld immers zijn mogelijk gemaakt door een daadwerke-

lijke, voor de instandhouding der opera-onderneming zeker niet weinig gewaardeerde financieele belangstelling van den kant van de Radio, tengevolge waarvan opvoeringen niet alleen binnen het bereik zijn gekomen van hen, die deze in de zaal bijwoonden, doch dikwerf mede ten goede kwamen aan de vele luisteraars, zoowel hier te lande als verspreid over de gansche wereld. Nu wordt er van die luisteraars wel een groote mate van fantasie gevergd om het muzikaal dramatisch werk ten volle mede te genieten, daar het slechts voor een gedeelte, en wel het uitsluitend muzikale gedeelte tot hen wordt overgebracht. Voor hen, die het werk kennen, levert dat natuurlijk minder bezwaren op dan voor degenen, die vaak nog vreemd staan tegenover deze materie. In elk geval is er aan deze uitzendingen menigmaal een goede propagandistische kant verbonden. Het is bovendien vaak een kostelijk, niet hoog genoeg te waardeeren genieting om in zijn huiskamer, laat ons zeggen in Lutjebroek of Grootegast, te mogen luisteren naar de uitzendingen van de Bayreuther Festspiele of die van de Scala te Milaan, van de Weensche Staatsopera of van Covent Garden te Londen, van de Groote Opera of de Opéra-Comique te Parijs, of zelfs van het Metropolitan Opera House te New-York en het theater Colon te Buenos Ayres. Wie weet of de televisie in de toekomst ook hier nog verdere verrassende effecten zal vermogen te brengen!

Doch daarnaast gaan de vele radio-uitzendingen van opera's vaak ook gepaard met niet gering te schatten nadeelen ten gevolge van uitwassen, die zich eveneens in veelvuldige mate hebben voorgedaan. De studio-uitvoeringen van de opera's in verkorten vorm, die louter op prikkeling der zinnen en ooren-streeling schijnen te zijn berekend en waarbij de werken menigmaal aan een afschuwelijke verminking zijn prijs gegeven, ten gevolge waarvan vaak iedere verantwoordelijkheid bij de inrichters van deze uitvoeringen schijnt te zijn zoek geraakt, kan niet scherp genoeg worden gelaakt. Het kan uit een artistiek oogpunt niet oirbaar zijn, dat men een uitvoering van Fidelio bijvoorbeeld zoo moet afjakkeren en afraffelen

met het horloge van den omroepleider in de studio in de hand, opdat zij precies op de vastgestelde minuut eindige, daar eenige seconden later een volgende aangekondigde radio-productie moet kunnen beginnen.

De reeksen van pasklaar gemaakte tekstboekjes — ons land met zijn vrijheid van drukpers is ook op dit gebied nimmer achtergebleven — zijn evenzoo vele bewijzen van dit kwaad en zijn lamentabele gevolgen.

Deze industrialiseering heeft evenals de film-opvoeringen van opera's, in welke men herhaaldelijk kunstenaars van rang als centrale figuren de aandacht der massa tot zich ziet trekken, het niveau van de Opera als kunstvorm van aesthetische waarde niet weinig verlaagd.

BESLUIT

Uit het voorafgaande heeft men kunnen afleiden, dat er gedurende drie eeuwen ook in Nederland bij voortduring is „geöpereerd". Weliswaar gingen deze operaties, hetzij met of zonder Co-, dikwerf gepaard met aderlatingen, die, al waren ook deze somtijds niet van bloedigen aard, nochtans voor de betrokkenen pijnlijk of smartelijk waren in hare gevolgen. Ook is het veelal voorgekomen, dat, om in de beeldspraak der heelkunde te blijven, de operatie goed gelukte, doch de patiënt er onder bezweek.

Met zekerheid kan worden vastgesteld, dat Nederland niet verstoken is gebleven van de kennismaking met het belangrijke, dat op het uitgebreide terrein der operaproductie in den loop der jaren is verschenen. Dat door de omstandigheden het cijfer der frequentie, wat de opvoeringen betreft, is gedaald, mag eenerzijds worden betreurd, anderzijds kan niet anders dan worden toegejuicht, dat het peil der opera-vertooningen in ons land met de tijden aanmerkelijk is gestegen. Voorstellingen als die van zestig jaar geleden onder Wilhelm Kienzl (zie blz. 132) zouden thans onder geen voorwaarde meer worden geaccepteerd. Dat de voorbeelden door de Wagner-Vereeniging gegeven hierbij aanstekelijk hebben gewerkt, kan zonder twijfel met erkentelijkheid worden aangenomen.

Doch het is zeker ook te betreuren geweest, dat bij al die geestdriftige belangstelling van zoo velen in den lande, de éénheid van reproductie, de noodzakelijke bedrijfsconcentratie, maar al te vaak is zoek geraakt. Wat zou hier menigmaal door eendrachtige samenwerking een kracht ten beste zijn gegroeid. Ik kan niet beter doen dan hier Scheurleer's woorden aan te halen, toen hij in het begin van de twintigste eeuw aan het slot zijner beschouwing over

het Muziekleven te Amsterdam op het einde der achttiende eeuw een reden zocht voor het zich niet ontwikkelen van een Nederlandsche Opera en toen het volgende schreef: „Het land was klein en dat kleine publiek was nimmer eensgezind. De een wilde een Duitsch, de ander een Fransch, een derde een Italiaansch tooneel. Nooit werd het nationaliteits-bewustzijn sterk genoeg om eensgezind er krachtig naar te streven al het vreemde in het Nederlandsch bijeen te brengen. Alles stuitte af op verbrokkeling en versnippering van krachten. Ook hier heeft het miskennen van de spreuk *Concordia Res Parvae Crescunt*, die onze voorvaderen op hunne muntstukken dagelijks voor oogen hadden, zooals, helaas, zoo dikwijls in Nederland, het tot stand komen van iets groots verijdeld".

„Wij zijn thans een eeuw verder: het is treurig te moeten erkennen, dat in dit opzicht de toestanden er niet zoo heel veel beter op zijn geworden".

En nu, bijna een halve eeuw later kan dit helaas in sommige opzichten opnieuw worden onderschreven.

Inmiddels rijst de vraag: Wat zal de toekomst op het gebied der Opera in Nederland brengen?

Ziedaar een vraag, die als het ware vanzelf opkomt bij de formuleering van de woorden, welke tot besluit zullen strekken.

De gebeurtenissen van 1940 hebben elke conclusie, zelfs eenig vermoeden onmogelijk gemaakt. Te Amsterdam heeft zich sedert den oorlog een Gemeentelijk Theaterbedrijf ontwikkeld, dat ook een opera-afdeeling exploiteert. Deze opera-afdeeling heeft geregeld door velen geroemde opvoeringen, o.a. van De Doge van Venetië van Johan Wagenaar, Gianni Schicchi van Puccini, Don Carlos van Verdi — de laatste opera in een Nederlandschen tekst — ondernomen. Zij verschafte aan verschillende jongere kunstenaars de gelegenheid tot verdere ontplooiing hunner talenten.

Ook elders zijn incidenteele pogingen op dit gebied aangewend, o.a. te Utrecht, waar op aanstichting en met medewerking van het Utrechtsch Stedelijk Orchest onder leiding

van Willem van Otterloo en met de regie van Abr. van der Vies in het voorjaar van 1941 eenige zeer geslaagde opvoeringen zijn gegeven van De Ontvoering uit het Serail van Mozart in een wat den tekst aangaat voortreffelijke bewerking van den dichter Jan Engelman. Ook hier werd het vraagstuk of men een opera, gelijk de Ontvoering, waar zooveel „parlando" door de uitvoerenden voortdurend moet worden beheerscht, door landgenooten in de oorspronkelijke taal of in het Nederlandsch als voertaal behoort ten tooneele te brengen, andermaal actueel. De uitkomst heeft bewezen, dat de inrichters dezer vertooningen met de keuze van de landstaal gelijk hadden. Ik kan hier met de bloote vermelding dezer feiten volstaan.

En wat de verdere opera-productie en ook reproductie aangaat: in een land, waar een cultuurkamer, als geschenk van de bezetters, heerschte, was voor een vrije ontwikkeling der kunst, dus ook van die der opera, voorloopig geen plaats.

Er is gedurende die periode getracht belangstelling te wekken voor een nieuwe opera, die eenige kans maakte te zullen worden opgevoerd. Van het laatste is echter door de wisseling van de krijgskansen, welke de gelukkige algeheele bevrijding van ons dierbaar vaderland binnenkort mogelijk zal maken, niets gekomen. De beteekenis en de verdiensten van deze opera zullen derhalve eerst aan het oordeel van den tijd moeten worden overgelaten.

Op internationaal gebied kon noch in productief opzicht noch ten aanzien van de reproductie van eenige verdere ontwikkeling der opera-cultuur in de droevige jaren, welke achter ons liggen, noemenswaardig sprake zijn. Zoo zal dus wat de toekomst betreft een volstrekt afwachtende houding moeten worden aangenomen.

Voor het overige zal de aanstaande „Wedergeboorte van Nederland", zij deze dan niet onder de meest gemakkelijke vooruitzichten, ook de Kunst in al haar geledingen en uitingen omvatten. Moge de verdere ontwikkeling der Opera daarbij evenzeer wèl varen!

Amsterdam, 14 Februari 1945

BRONNEN EN AANTEEKENINGEN

1 H. C. Rogge. De Opera te Amsterdam, eene bijdrage tot de geschiedenis der Opera in Nederland. Oud-Holland. Jrg. 5. Amsterdam, 1887, blz. 177 en vgl.

2 H. C. Rogge. De opvoeringen van Mozarts „Don Juan" in Nederland. Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel II. Amsterdam, 1887. blz. 237 en vgl.

3 D. F. Scheurleer. Het Muziekleven te Amsterdam in de zeventiende eeuw, fragment uit Deel III van Amsterdam in de Zeventiende Eeuw, 's-Gravenhage, 1901–1904.

4 D. F. Scheurleer. Het Muziekleven in Nederland in de tweede helft der achttiende eeuw in verband met Mozarts verblijf aldaar. 's-Gravenhage, 1909.

5 Henri Viotta. Lexicon der Toonkunst. Deel II. Amsterdam, 1885. blz. 8.

6 Jos. Smits van Waesberghe. Muziek en Drama in de Middeleeuwen. Amsterdam, 1942.

7 Jos. Smits van Waesberghe. (Zie no. 6). blz. 51 en vgl.

8 C. N. Wybrands. Het Amsterdamsche Tooneel van 1617–1772. Utrecht, 1873.

9 J. A. Worp. Geschiedenis van het Drama en van het Tooneel in Nederland. Groningen, 1904–1908.

10 t.a.p. (Zie no. 3) blz. 24.

11 t.a.p. (Zie no. 8), blz. 66.

12 Jan Wagenaar. Beschrijving van Amsterdam. Deel II. Amsterdam, 1765. blz. 400.

13 H. J. Westerling. De oudste Amsterdamsche Opera, geopend 31 December 1680, en de Opera te Buiksloot van 1686. De Gids. Amsterdam, Augustus 1919. blz. 279.

14 Protocollenboek 14. Amsterdamsche Kerkeraad. blz. 148.

15 Isis, opera van J. B. Lully, voor de eerste maal te Parijs met veel bijval ten tooneele gebracht op 5 Januari 1677; men

ziet hoe, ondanks de betrekkelijk beperkte verkeersmiddelen en de oorlogsomstandigheden — ons land leefde in dien tijd nog in onmin met den Zonnekoning — wij er als de kippen bij waren om de goede kunst, zelfs van den vijand, alhier te propageeren.

16 t.a.p. (Zie no. 13) blz. 282.

17 idem blz. 286, noot 2.

18 t.a.p. (Zie no. 3). blz. 34.

19 J. Fransen. Les comédiens français en Hollande au XVIIe et au XVIIIe siècle. Paris, 1925. blz. 162.

20 In „Voyage de Regnard en Flandre, etc.", verschenen te Parijs in 1874 staat op blz. 41 Regnard's volgende aanteekening: „Nous connumes M. de Resvic (Rijswijk) . . . Il nous fit voir Mlle Horma, sa maîtresse . . . Nous les vîmes ensemble à l'opéra de l'Enlèvement d'Hélène. Nous aprimes à la Comédie que tout l'argent qu'il donne allait aux pauvres et que la ville entretenait les comédiens à qui elle donne une certaine pension".

21 Archief van het Burgerweeshuis, Protocollenboek 14.

22 Brief van 4 Juli 1681, in het Archief van het Burgerweeshuis.

23 Resolutie Thesaurieren VII, 29, d.d. 12 September 1681.

24 t.a.p. (Zie no. 3), blz. 26.

25 idem blz. 32.

26 idem blz. 30.

27 idem blz. 29.

28 idem blz. 27.

29 J. W. Enschedé. Dertig jaren muziek in Holland. Haarlem, 1904. blz. 17.

30 t.a.p. (Zie no. 3). blz. 34.

31 Nederduitsche en Latijnsche keurdigten . . . Rotterdam, 1710. blz. 565 en 573.

32 Ook zou men kunnen wijzen op de vele muziek, die in den loop der tijden voor Gysbreght van Aemstel is gecomponeerd, o.a. de talrijke voorspelen en die voor de Reien, bij welke aan de Grieksche koren is gedacht ter afwisseling van de Vergiliaansche epiek van het treurspel zelf. Daarbij komt nog in het tafereel van de kapel in het vierde bedrijf het gezang van Simeon door den bisschop Gozewyn aangeheven. Van de toondichters, die in de negentiende eeuw muziek voor Gysbreght hebben gecomponeerd, worden hier inzonderheid genoemd Joh. J. H. Verhulst (ouverture G.

v. A.), Bernard Zweers (Voorspelen voor alle bedrijven en Reien) en Alphons Diepenbrock (Voorspel en Reien).
De muziek van Zweers was aanleiding tot een grootsch opgezette uitvoering door de Koninklijke Vereeeniging Het Nederlandsche Tooneel in den nieuwen Stadsschouwburg op 16 Januari 1895 met medewerking van een groot koor, het Concertgebouw-Orkest, waarbij het muzikale gedeelte stond onder leiding van Willem Kes. Diepenbrock's muziek werd de indrukwekkende inzet van het Nederlandsch Muziekfeest in Juni 1912, toen Willem Royaards en zijn gezelschap eveneens in den Stadsschouwburg een Gysbreght-opvoering gaven met medewerking van een klein koor, samengesteld uit een uitgelezen schare van Nederlandsche zangeressen en zangers en het orkest van het Concertgebouw, wat het muzikale gedeelte betreft onder leiding van Willem Mengelberg. Beide opvoeringen droegen in de eerste plaats het karakter van muzikaal-dramatische gebeurtenissen.

33 t.a.p. (Zie no. 13). blz. 290.
34 J. te Winkel. Ontwikkelingsgang. Deel III. Haarlem, 1908–1921. blz. 99.
35 De gelukte list of bedrooge mof. Amsterdam. 1702. blz. 4.
36 Dirk J. Balfoort. Het Muziekleven in Nederland in de zeventiende en achttiende eeuw. Patria-reeks X. Amsterdam, 1938. blz. 87.
37 Coenraad Droste. Overblijfsels voor geheuchnis. Uitgegeven door R. Fruin. Deel II. Leiden, 1879. blz. 452.
38 Oud-Holland. Deel XVIII. Amsterdam, 1905. blz. 128.
39 t.a.p. (Zie no. 19). blz. 161 en vlg.
40 idem blz. 163.
41 t.a.p. (Zie no. 3). blz. 10.
42 t.a.p. (Zie no. 8). blz. 161.
43 o.a. Joh. E. A. van Pellecom. De Hollandsche Opera. Haar Verleden (1770–1886). Haar Heden (1886–1889). Haar Toekomst. Amsterdam, 1889. blz. 7.
44 t.a.p. (Zie no. 9). Deel II. blz. 213.
45 t,a.p. (Zie no. 2). blz. 238 en 239.
46 t.a.p. (Zie no. 4). blz. 51.
47 idem blz. 27 en vlg.
48 idem blz. 34.
49 Z. C. von Uffenbach. Merkwürdige Reisen durch Niedersacksen, Holland und Engelland. Deel III. Ulm und Memmingen, 1753–1754. blz. 362 en vlg.

50 Ch. Burney. The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces, or the Journal of a Tour through these Countries, undertaken to collect materials for a general History of Music. Deel II. Londen, 1773. blz. 312.
51 Lettres sur la Hollande (par C. A. de Pilati de Tassulo). Deel I. La Haye, 1780. blz. 34.
52 J. van Effen. Hollandsche Spectator. 2de druk. Deel III. Amsterdam, 1756. blz. 699.
53 Nederlandsche Jaerboeken, 1754 t. II. blz. 629.
54 Jacob Bicker Raye. Notitie van het merkwaardigste meyn bekent, dat is voorgevallen binnen de Stad Amsterdam, 1732–1772. Handschrift op het Gemeente-Archief te Amsterdam.
55 idem. Een gezelschap ging op 14 October 1750 te zes uur daarheen. De voorstelling was om negen uur afgeloopen.
56 t.a.p. (Zie no. 1). blz. 179.
57 t.a.p. (zie no. 19). blz. 362 en vlg.
58 J. H. Rössing. Een kabaal in den Amsterdamschen Schouwburg (31 Maart 1761). Amsterdam, 18 Januari 1873.
59 t.a.p. (Zie no. 4). blz. 244–246.
60 Heinrich Heine. Musikalische Berichte aus Paris. Musikalische Saison von 1844. Zweiter Bericht den 1. Mei 1844.
61 t.a.p. (Zie no. 8). blz. 211.
62 Met den laatste werd een bekende Amsterdamsche straatmuzikant bedoeld.
63 t.a.p. (Zie no. 4). blz. 257.
64 J. H. Rössing. Geschiedenis der stichting en feestelijke opening van den schouwburg op het Leidsche plein te Amsterdam. Utrecht, 1874. blz. 56.
65 t.a.p. (Zie no. 1). blz. 179.
66 Tooneelspectator. Amsterdam, R. van der Paard. No. 4.
67 Het Muzikale Amsterdam op het einde der achttiende en in het begin der negentiende eeuw door L.M. (mr Henri Viotta). Maandblad voor Muziek, Amsterdam, 1892. blz. 127 en vlg.
68 t.a.p. (Zie no. 4). blz. 286.
69 t.a.p. (Zie no. 9). Deel II. blz. 216.
70 Edipus te Kolonne, een Fransche opera van Antoine Mar. Gasp. Sacchini op een tekst van Guillard is in 1799 door P. J. Uylenbroek vertaald en volgens Worp hier destijds goed ontvangen. Mr. J. Kinker gaf in 1807 dienzelfden titel

aan een satire, die hij ook „zangspel" noemde, maar waarbij misschien geen muziek behoorde.

71 Kabinet van Mode en Smaak. Deel V. Haarlem, 1793. blz. 109.

72 Annette et Lubin, een bekend blijspel van Marmontel, met muziek van Laborde; hetzelfde onderwerp is ook behandeld door Madame Favart en Voisenon, op wier tekst Blaise muziek componeerde.

73 t.a.p. (Zie no. 71), Derde Deel blz. 27 en Vijfde Deel blz. 37. In het laatste staat niet minder dan: „Wanneer zal eens de goede smaak leeren, dat dit ellendig lapwerk, uit Jan Jansz. Starter, G. Bidlo en anderen gestolen, den grooten Vondel onteert?"

74 t.a.p. (Zie no. 1). blz. 241 en vgl.

75 t.a.p. (Zie no. 19). blz. 367 en vgl.

76 Nouvelle statistique historique d'Amsterdam, blz. 255 en vlg.

77 t.a.p. (Zie no. 67). blz. 127 en vlg.

78 Men ziet, dat de annexatie-lust dezen Pan-Germaanschen correspondent reeds in 1799 onder de leden zat!

79 De Universiteits-Bibliotheek te Amsterdam beschikt over een aantal affiches van de voorstellingen van het gezelschap van den heer Dietrich, door dezen in de seizoenen 1789 en 1790 in de gebouwen van „Kunstmin" en „Utile et amusant" gegeven. Ook in de acht deelen (1792–94) van het Kabinet van Mode en Smaak (Zie no. 74) vindt men interessante bijzonderheden over het repertoire, zoowel van het gezelschap van Dietrich als van het Théatre Français.

80 H. L. Berckenhoff, dit oordeel van Karl Immermann aanhalend in den aanhef van zijn opstel over onze schilderkunst in het boek Nederland in den aanvang der twintigste eeuw (Leiden, 1910, blz. 369) critiseerde dit terecht als volgt: „Inderdaad, wie zwelgt in de poëzie der Rijnsagen en in de romantiek van het Duitsche landschap, met zijn door burchtruïnes bekroonde bergtoppen en — gelijk Immermaun — nog bovendien, avond aan avond, den zoeten geur opsnuift van in lijm- en honingverf geschilderde tooneeldecors (Karl Immermann was een tijd lang schouwburgdirecteur te Dusseldorp), kan bezwaarlijk worden bekoord door gestrekte lijnen en oog hebben voor de ineenvloeiende kleuren van de Hollandsche vlakten, noch gemakkelijk aanknoopingspunten vinden met de geslotenheid en passiviteit van den Hollandschen volksaard".

81 Ook van deze uitvoeringen worden de affiches in de Universiteits-Bibliotheek te Amsterdam bewaard.
82 t.a.p. (Zie no. 71). Deel I. blz. 107, 229, 293, 355; Deel II. blz. 43, 172, 237. Deel III. blz. 107, 175 en 302.
83 t.a.p. (Zie no. 9). Tweede Deel. blz. 259.
84 P. Haverkorn van Rysewyk. De oude Rotterdamsche Schouwburg. Rotterdam, 1882. blz. 10 en 11.
85 In het Kabinet van Mode en Smaak wordt bij de opsomming der vertoonde opera's steeds gesproken van den Franschen Schouwburg, even buiten Rotterdam.
86 K. R. Velthuis. De opkomst van het Tooneel te Groningen. Een bijdrage tot de Geschiedenis van het Nederlandsch Tooneel. Groningen, 1883. blz. 44–48.
87 G. A. Evers. Koning Lodewijk's Hofschouwburg te Utrecht. Het huis, Oud en Nieuw, Jrg. XIV. Amsterdam, 1916. blz. 321 en vlg.
88 Pierre Augustin Caron de Beaumarchais. Le Barbier de Seville. Eerste bedrijf, tweede tooneel.
89 K. Ph. Bernet Kempers. De Italiaansche Opera. Amsterdam, 1929. blz. 109.
90 H. Viotta. De eerste voorstellingen van Der Freischütz. De Gids, Amsterdam, 1837. blz. 532 en vlg.
91 Richard Wagner. Erinnerungen an Auber. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Deel IX. Leipzig, 1872. blz. 58.
92 H. Viotta. De Stadsschouwburg te Amsterdam. Maandblad voor Muziek. Jrg. II. Amsterdam, 1890. blz. 139.
93 t.a.p. (Zie no. 9). Deel II. blz. 372 en 373.
94 Jacob van Lennep. Treur- en Blijspelen, Leiden, z.j.
95 De spelling van den naam der heldin dezer opera gaf Van Lennep nog dertig jaar later aanleiding deze opera in zijn herinnering op te roepen. Men lette op de fonetische spelling die Saffo en niet Sapho luidde, zooals de regisseur van het opera-gezelschap wenschte. Toen men in 1865 op het Taal- en letterkundig congres te Rotterdam een discussie hield over de spelling der bastaardwoorden in onze taal en toen daarbij werd aangedrongen op vervanging van de ph door f vertelde Van Lennep tot niet gering vermaak van alle aanwezigen, dat een der acteurs in 1834 zich niet had ontzien om in zijn geestdrift de godin aldus aan te roepen: „O Sap-ho wees gegroet!"; dit deed Van Lennep ook denken aan het dienstmeisje, dat door haar mevrouw naar den schouwburg werd gezonden om te onderzoeken of er dien

avond een vroolijk stuk werd gespeeld en thuis kwam met de mededeeling, dat het beslist een vroolijk stuk moest wezen: De mophondjes, terwijl dien avond het groote drama Demophontes van Metastasio op het programma stond.

96 t.a.p. (Zie no. 94). blz. 75.

97 M. F. van Lennep. Het Leven van mr Jacob van Lennep. Tweede druk. Deel I. Amsterdam, 1910. blz. 162.

98 Destijds een in ons land zeer bekend annuarium, dat geruimen tijd onder de redactie verscheen van mevrouw A. L. G. Bosboom-Toussaint.

99 t.a.p. (Zie no. 94). blz. 124.

100 In een programma van een groot Vocaal en Instrumentaal Concert, op 2 Juni 1834 gegeven door mevrouw L. J. Stoetz, geb. Majofski in den Hoogduitschen Schouwburg te Amsterdam, dat geheel was samengesteld uit werken van J. B. van Bree, is o.a. behalve een groot Declamatorium De Heldendood van J. C. J. van Speyk, op een tekst van mr J. Kinker, gespeeld de Ouverture van Saffo en een groote Aria uit deze opera met obligaat-hoorn, gezongen door mevrouw Stoetz. De bekende hoornist N. J. Potdevin, die o.a. ook door Nicolaas Beets in de Camera Obscura wordt genoemd, speelde de obligaat-partij. Van Bree trad dien avond op als dirigent en als violist.

101 Zie over Van Bree ook het opstel van S. Bottenheim „De Maatschappij Caecilia" in Jaarboek XXXVIII (1941) van het Genootschap Amstelodamum, blz. 161.

102 t.a.p. (Zie no. 1). bl . 185.

102a Een in de Universiteits-Bibliotheek te Amsterdam bewaard gebleven tekstboekje van Aschenbrödel uit het jaar 1824 vermeldt o.m. de namen der medewerkende kunstenaars, die uit het gezelschap - Miller in deze opera zijn opgetreden. Opmerkelijk is dat daartoe in die jaren heeft behoord de later in Weenen vermaard geworden acteur en tooneelschrijver Joh. Nestroy. In diens levensbeschrijving kan men lezen, dat Nestroy naar eigen aanteekeningen van 18 October 1823 tot 13 Augustus 1825 te Amsterdam is opgetreden op 188 avonden in 42 verschillende rollen en aldaar zeer populair is geweest.

103 t.a.p. (Zie no. 1) blz. 188. Deze prent wordt ook beschreven door F. Muller in De Nederl. geschiedenis in platen. Deel III. Amsterdam, 1879. no. 6253.

104 idem blz. 190.

105 idem blz. 192.
106 M. B. Mendes da Costa. Tooneelherinneringen. Leiden, 1900. blz. 73 en vlg.
107 Wilhelm Kienzl. Meine Lebenswanderung. Erlebtes und Erschautes. Stuttgart, 1926. blz. 127 en vlg.
108 Mevrouw Collin-Tobisch, te Weenen op 6 December 1837 geboren, was leerling van Proch en van Mme Marchesi voor den zang, terwijl zij o.a. bij Carl Czerny piano studeerde. Na een tijd lang aan de Keizerlijke Opera in haar geboortestad te zijn verbonden geweest, aanvaardde zij in 1858 een engagement aan de bloeiende instelling van J. Eduard de Vries. Na het te niet gaan van deze onderneming bleef het echtpaar Collin, evenals destijds het echtpaar Heinze, te Amsterdam wonen. Robert Collin werd directeur van eenige zangvereenigingen, o.a. van Oefening Baart Kunst, die hij tot buitengewonen bloei heeft gebracht, en daarna van Euterpe, terwijl hij ook als paedagoog grooten naam verwierf. Anna Collin had niet minder succes door hare buitengewone muzikaliteit, die herhaaldelijk tot uiting is gekomen in concerten. Ook als zangleerares werd zij spoedig bekend; in 1872 werd zij hoofdleerares aan de muziekschool van de afdeeling Amsterdam van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst, een functie, die zij ook na het vertrek uit de hoofdstad, toen haar man was overleden, bleef waarnemen. Zij vestigde zich toen metterwoon te Velp, waar zij vrij plotseling in het laatst van April 1902 is overleden. Nog kort te voren had zij het podium betreden als begeleidster eener met haar bevriende soliste. Zij beschikte over een machtig, sonoor alt-geluid, dat door de jaren maar weinig in volume en glans was verminderd. Onder hare talrijke leerlingen worde hier in het bijzonder vermeld de bekende opera-zangeres Cateau Engelen-Sewing. Een kleindochter van het echtpaar Collin-Tobisch is de begaafde Haagsche danseres Darja Collin.
109 Ad. Ed. Koller. Statistische Uebersicht der Wirksamkeit der Deutschen Oper im grossen National-Theater in Amsterdam unter Direktion des Herrn J. Eduard de Vries, vom 12. October 1854 bis 1. Januar 1856. Allen Gönnern und Freunden Deutscher Kunst zum neuen Jahr. 1856.
110 J. Hilman, Ons Tooneel. Amsterdam, 1879. blz. 241.
111 t.a.p. (Zie no. 92). blz. 140.
112 t.a.p. (Zie no. 1). blz. 248.

113 W. N. F. Sibmacher Zijnen. Het Muziekleven van Rotterdam. Historische Schets. Caecilia, Maandblad voor Muziek. Jaargang 1911. blz. 1. en vlg. Jrg. 1912. blz. 187 en vlg.
114 Idem. Jrg. 1911. blz. 283.
115 W. Weissheimer. Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen, nebst deren Briefen. Stuttgart, 1898.
116 t.a.p. (Zie no. 113). Jrg. 1911. blz. 374.
117 D. W. F. Keuskamp. Een en ander over den Haagschen Schouwburg en het Théâtre français in de negentiende eeuw. Die Haghe. Bijdragen en Mededeelingen. 's-Gravenhage, 1904. blz. 378 en vlg.
118 Idem blz. 407.
119 Marcel-Briol. Grandeur et décadence du Théâtre royal français de la Haye. La Haye ,1860.
120 W. F. G. Nicolai. In Memoriam Koning Willem III. Caecilia, jrg. 1890. 's-Gravenhage. blz. 223.
121 t.a.p. (Zie no. 117). blz. 409.
122 t.a.p. (Zie no. 106). blz. 81–82.
123 Angelo Neumann. Erinnerungen an Richard Wagner. Leipzig, 1907. blz. 270 en vlg.
124 t.a.p. (Zie no. 4). blz. 236–237.
125 H. Viotta. Richard Wagner. Leven en Werken. Sneek, 1883. blz. 232–233.
126 Vijftig jaar Wagnervereeniging. Gedenkboek der Wagnervereeniging. Haar geschiedenis in beeld 1884–1934 door het bestuur uitgegeven te Amsterdam in de maand Juli 1934 naar aanleiding van het vijftig-jarig bestaan der vereeniging.
127 Onze hedendaagsche Toonkunstenaars met bijschriften van mr Henri Viotta. Amsterdam, z.j.
128 Alphons Diepenbrock. Ommegangen. Verzamelde Opstellen. tweede druk. Amsterdam, z.j. blz. 15.
129 Leven en Arbeid van mr C. Th. van Deventer, beschreven en verzameld door dr H. T. Colenbrander en J. E. Stokvis. Derde deel. Amsterdam, z.j. blz. 13.
130 Die avond met de tweede acte van Parsifal als het belangrijkste gedeelte van het programma moet inderdaad wel heel buitengewoon zijn geweest. Viotta heeft in het in October 1891 in het Maandblad voor Muziek verschenen verslag van de werkzaamheden der Wagner-Vereeniging te Amsterdam van ultimo September 1887–1891 met

groote opgetogenheid over dien avond geschreven: „Hetgeen Materna en Van Dyck in de tweede akte van Parsifal praesteerden grenst aan het ongeloofelijke. Nooit, zelfs te Bayreuth niet, hebben wij beide kunstenaars zóó voortreffelijk hooren zingen. In ademlooze stilte volgden de toehoorders de voordracht en nauwelijks was de laatste noot weggestorven, of een groote, ongeveinsde geestdrift uitte zich in luide, te onzent schier ongekende bijvalsbetuigingen".

En Viotta, die anders in zijn opstellen en beschrijvingen bijna nimmer uit de plooi viel of zich tot sentimentaliteiten liet verleiden, deed op zijn verslag van dien avond volgen: „Die avond had nog een schoon en aandoenlijk naspel. Na afloop van het concert kwam het bestuur met de solisten en eenige kunstvrienden in Brack's Doelenhotel, waar de kunstenaars woonden, bijeen. Wagner's buste, door groen omgeven, — een attentie van den eigenaar van het hotel, — was tegen den muur van de zaal opgesteld. Op een gegeven oogenblik, nadat de president der vereeniging, de heer J. W. Wilson, in een schitterende redevoering de groote verdiensten van Materna had herdacht stond de kunstenaresse op, dankte met korte woorden voor de haar bewezen eer, maar voegde er bij, dat de eer van alles eigenlijk alleen toekwam aan den meester, naar wien de vereeniging genoemd is. Daarop vatte zij Hill als oudsten en Van Dyck als jongsten Bayreuth-zanger bij de hand, voerde hen naar Wagner's buste en legde toen de bloemen en kransen, die zij dien avond ontvangen had, als dankoffer op het voetstuk neder, terwijl zij met aandoening uitriep: „*Was wir sind, verdanken wir nur Dir, unserm guten Meister*". De omstanders waren door deze spontane hartelijke hulde aan den grooten meester gebracht, diep getroffen, sommigen waren hunne aandoening niet meester en er vloeiden tranen van de hoogste, edelste geestdrift".

131 t.a.p. (Zie no. 92.) blz. 140.

132 H. Viotta. Naar aanleiding van de „Vragen des Tijds". Maandblad voor Muziek, 2de jrg. Amsterdam, 1890. blz. 289 en vlg.

133 H. Viotta. Het tienjarig bestaan der Wagner-Vereeniging. Maandblad voor Muziek, 5de jrg. Amsterdam, 1893. blz. 107.

134 Lodewijk van Deyssel. Verzamelde Opstellen. Negende Bundel. Amsterdam, 1906. blz. 321.

135 Hugo Nolthenius. Het Vijf en Twintig-jarig bestaan der Wagner-Vereeniging te Amsterdam. Weekblad voor Muziek, 15de jrg. Amsterdam, 1908. blz. 200.

136 Jos M. Orelio. M'n Gedenkschriften, voor 't Nederlandsche volk opgeschreven, naar aanleiding van m'n veertigjarig jubileum als concert- en operazanger. Amsterdam, 1916. blz. 34. en vlg.

137 t.a.p. Eerste Deel. (Zie no. 129). blz. 170.

138 London Music in 1888–89 as heard by Corno di Bassetto (later known as Bernard Shaw) with some further autobiographical particulars. London, 1937. blz. 100–103.

139 Het programma van een der opvoeringen van Otello in den Parkschouwburg, dat aanwezig is in de Universiteits-Bibliotheek te Amsterdam, bevat een aanteekening, welke verdient te worden gesignaleerd. Er staat letterlijk, zoo onbeschaamd mogelijk, afgedrukt „Geörchestreerd naar de oorspronkelijke partituur van den componist door X", hetgeen niet anders beteekent, dan dat men het materiaal niet van den uitgever heeft betrokken. Het was derhalve weer een van die gevallen van vrijbuiterij op dit gebied, om welke Nederland, toen nog niet aangesloten bij de Berner-Conventie, berucht was.

140 t.a.p. Derde deel. (Zie no. 129). blz. 25.

141 Jac. Urlus. Mijn loopbaan. Amsterdam, z.j. blz. 60 en 72.

142 D. H. Joosten. De Nederlandsche Opera. Weekblad voor Muziek. 11de Jrg. blz. 229, 241. Amsterdam, 1904.

143 H. L. Berckenhoff. Kunstwerken en kunstenaars (Muziek). Amsterdam, 1916, blz. 261.

144 t.a.p. (Zie no. 4). blz. 291.

LIJST VAN AFBEELDINGEN

		blz.
Jan Hermansz. Krul	tegenover	16
Tekstboekje van De Liefde van Amintas en Amaryllis		37
Gramschap van Apollo		73
Affiche van 11 Mei 1772		77
Bartholomeus Ruloffs	tegenover	80
Tekstboekje van Don Juan en programma van Die Zauberflöte	tegenover	88
Mr Jacob van Lennep en J. B. van Bree	tegenover	120
Muzikaal tafereel	„	128
Tekstboekje van Guillaume Tell		139
Mr Henri Viotta	tegenover	176
Antoon van Rooy en Jac. Urlus	„	184
Programma's van Parsifal	„	192
J. G. de Groot, C. van der Linden, Jos. M. Orelio, C. Engelen-Sewing en Désiré Pauwels	„	200
Affiche van De Meesterzingers van Neurenberg	„	208